
U d'/ of Ottawa
39003007392250


ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa
LIBRARY ANNEX







L'ÉVOLUTION

DU

VERS FRANÇAIS

AU

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE



DU MÊME AUTEUR :

De la Convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique (Hachette, 1885).

Victor Hugo, rédacteur du *Conservateur littéraire* (Caen; Valin, 1887).

Louis XVI et la Révolution (May et Motteroz, 1893).

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

Boyon

L'ÉVOLUTION
DU
VERS FRANÇAIS
AU
DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

PAR

MAURICE SOURIAU

Ancien élève de l'École normale
Professeur de littérature française à la Faculté des lettres de Poitiers

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1893



PRÉFACE

Le titre de ce livre a besoin d'être expliqué. Il pourrait laisser croire que j'adopte, dans une étude d'histoire littéraire, une hypothèse, fort discutée encore, de l'histoire naturelle, et que je prends le mot « évolution » au sens où le prend l'École évolutionniste. Ma visée est plus modeste. J'emploie ce mot dans l'acception qu'il a reçue en général, d'après Littré : « développement d'une idée, d'un système, d'une science, d'un art ». C'est ainsi que j'en usais, dès 1885, lorsque j'indiquais le germe de la théorie que je développe aujourd'hui : « Il n'y a pas entre le vers de Racine, que l'on peut prendre comme type de l'alexandrin, et le vers romantique, de différence essentielle : ce dernier est plutôt le terme d'une évolution commencée au XVIIe siècle [1]. »

Depuis cette époque, j'accumulais les études de détail, les monographies sur la versification des grands poètes, sans oser les publier en bloc, par défiance pour une théorie générale que je croyais juste, mais qui n'était encore qu'une hypothèse très contestable, lorsqu'un heureux hasard me fit découvrir dans un livre pourtant assez souvent cité, les *Remarques* de Louis Racine sur les tragédies de son père, un passage capital que l'on trouvera reproduit et commenté au chapitre VI, § 5. Dès lors je pouvais proposer un système qui, assez vraisemblable en lui-

1. *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, p. 96. Hachette, 1885.

même, se trouvait vérifié par une preuve extérieure. Voici, très rapidement, l'idée générale de ce livre, et le plan du développement.

En matière de versification, comme en n'importe quelle partie de l'art, les gens de talent éditent des règles, font des poétiques : les créateurs de génie s'insurgent contre les règles, défont les poétiques.

Malherbe promulgue un certain nombre de lois restrictives de la liberté poétique : la quantité dans les mots devra être conforme à la prononciation de Paris, à l'orthographe officielle, et toujours identique à elle-même. L'hiatus et la cacophonie sont interdits. La rime doit être rare, difficile, exacte aussi bien pour l'œil que pour l'oreille : la rime léonine est défendue. La césure doit trancher le vers en deux parties égales. L'alexandrin ne peut enjamber. On doit se refuser toute espèce de licence, pousser la haine de la cheville jusqu'à la minutie, chercher la beauté poétique, même le lyrisme, dans l'observance des règles les plus étroites, dans des scrupules de forme quintessenciés.

Corneille accepte la théorie de la césure, admet même l'interdiction de l'enjambement, mais simplement comme une règle générale qui souffre des exceptions. En revanche il rejette les règles de la quantité, c'est-à-dire qu'il suit les indications de son oreille plutôt que les ordres de Malherbe; il admet les cacophonies, quand elles nous valent une forte pensée; il viole toutes les lois de la rime, sans aucune exception; il se permet des licences de syntaxe que condamnait Malherbe; il vise au lyrisme par de tout autres procédés que son devancier, et cherche sa voie dans l'affranchissement du vers.

La Fontaine va plus loin encore dans l'élargissement des règles de Malherbe. Il n'admet plus, comme règle absolue, mais comme habitude générale, la loi de la césure. Pour l'enjambement, les exceptions deviennent si nombreuses qu'on peut douter qu'il se fasse une règle de les éviter autant que possible. Il rejette comme Corneille les règles de la quantité, de la rime;

et, dépassant les innovations de Corneille, il applique les facilités du vers libre même à la poésie lyrique.

Avec Molière, toutes les entraves sont rompues, toutes les chaînes brisées, et le vers français se trouve aussi libre qu'au XVIe siècle. Il semble que Malherbe ait disparu, qu'il n'ait jamais existé.

C'est à ce moment au contraire que son esprit reparaît, plus puissant que jamais, dans sa seconde incarnation, dans Boileau. Celui-ci reprend patiemment l'œuvre de son poète préféré. Appuyé par le mouvement général des esprits secondaires vers Malherbe, et ne subissant qu'en partie le contre-coup des trois grands poètes qui ont suivi le poète-grammairien, Boileau reprend ces règles, à peine élargies, et les promulgue à nouveau. Ce n'est plus tout à fait l'ancien régime de Malherbe, dans toute sa rigueur. La Charte que Boileau octroie aux poètes tient un peu compte de la révolution faite par ces trois puissants génies qui le précèdent. Mais en somme la liberté du vers est bien compromise.

Alors le grand poète, représenté trop souvent comme un simple disciple de Boileau, alors le grand Racine, sans effort, sans fracas, ne brise pas, mais rejette les chaînes que l'héritier de Malherbe prétend imposer une seconde fois à la poésie. Son vers est libre, souple, doué d'une grâce inconnue jusque-là, et qui consiste presque tout entière dans la parfaite adaptation de l'effort avec le mouvement nécessaire, du mouvement avec le but visé; réalisant l'idéal attique, *nudus et venustus*, cachant sa force sous son élégance, mais prêt et propre à tout ce qui est élégant; un rien le sépare du vers romantique : il ne veut pas faire toutes les besognes, même les plus familières; il ne se prête qu'à des attitudes nobles, harmonieuses. Enfin, pour traduire aux yeux par une image sensible toutes les idées qui se pressent dans l'esprit lorsqu'on veut rendre le charme souverain du vers racinien, mettez sur le corps de l'Apollon, au buste merveilleux, mais à la figure inhumaine à force d'être idéalisée, la gracieuse et noble tête de Racine, et vous obtiendrez ce

mélange unique de l'âme moderne, aux sensations multiples, aux sentiments raffinés, avec l'équilibre, l'harmonie de l'art classique.

Et pourtant ce n'est pas Racine qui fait école, ni Molière, ni La Fontaine, ni Corneille. Leur libre poésie est abandonnée pendant presque tout le XVIII[e] siècle et le commencement du XIX[e], pour l'observance étroite de la versification de Malherbe et de Boileau.

La théorie que je viens de résumer là, et que je développe dans tout le cours de cette étude, est dans l'air. Bien des idées de détail se trouvent déjà disséminées dans des ouvrages récents. Je ne me plains pas d'avoir été, pendant l'élaboration de cet ouvrage, prévenu par autrui. J'ai vu surtout, dans ces rencontres, la preuve que le filon que je suivais, attaqué par d'autres en d'autres endroits, devait être assez riche, et que je ne risquais pas de creuser à côté. En critique littéraire, il faut se défier des découvertes trop imprévues. On ne peut avoir une foi complète dans la doctrine que l'on travaille à répandre, que si l'on en trouve des germes à droite et à gauche.

Peut-être faut-il expliquer l'apparition de tant d'études sur la versification, par un besoin général de réagir contre les exagérations d'aujourd'hui, d'en revenir à la modération des classiques. A l'heure où une école poétique toute nouvelle cherche la poésie en dehors de ce que nous sommes habitués à appeler des vers, on éprouve un plaisir particulier à se réfugier dans les demeures sereines élevées par la doctrine des sages, à constater que, dans le Temple du Goût, Racine et Victor Hugo peuvent se donner la main comme deux frères trop longtemps ennemis.

Ce n'est pas que je désire ajouter un nouveau tome à la collection du romantisme des classiques. Je serais plutôt tenté d'étudier le classicisme des romantiques. Mais je veux prouver que la théorie du beau, chez les vrais classiques, est supérieure à ce qu'on en croit, même en matière de

versification, qu'elle est moins étroite, plus large, plus compréhensive qu'on ne le suppose.

Je commence cette étude avec Malherbe, sans me dissimuler qu'en matière d'histoire il est toujours bien conventionnel de faire commencer un mouvement à une date précise; qu'il en est des œuvres humaines comme de tous les organismes, qu'il faut chercher bien loin, jusque dans la nuit des temps, leur germe initial. Un maître, du reste, a déjà dit que, « en somme, Ronsard et plus tard Malherbe n'ont guère fait que poser en règle ce qui existait à l'état d'usage de plus en plus général ou au moins de tendance [1] ».

Il serait donc très désirable qu'un Français fît l'histoire générale de la versification française, et nous évitât le désagrément de la voir sortir un jour d'un séminaire allemand. J'apporte à l'avance ma pierre à cet édifice, pour l'époque que je connais le mieux, ou le moins mal, comme on voudra.

J'ai tâché de mettre à profit le plus grand nombre possible de traités généraux ou de monographies, en choisissant surtout les œuvres les plus récentes. J'ai cité les noms les plus considérables sans les faire suivre de la moindre épithète laudative. Rien n'est plus fade, et plus percé à jour, que ces compliments qu'un auteur décoche aux critiques influents, aux personnages utiles, à charge de revanche. Ma seule façon de faire l'éloge des livres qui me semblent de première valeur a été de les citer souvent, même en les discutant.

Il me reste à indiquer la liste des ouvrages que j'ai le plus souvent cités, non pas pour fournir une bibliographie complète du sujet, car la chose n'est pas encore possible. Elle le deviendra peut-être, grâce aux efforts de l'excellente société qui se forme pour l'Histoire de la littérature française, grâce surtout à la Revue qu'elle fera paraître. Actuellement, pour la longueur démesurée de certains index bibliographiques, on

1. Gaston Paris, Préface du *Vers français* de Tobler, p. VII. M. G. Paris n'a pas renoncé, du reste, à écrire l'histoire générale de notre versification (cf. p. XVI).

sait ce qu'en vaut l'aune. Ce n'est point pour faire parade de mon information, ni pour exciter chez mes lecteurs un émerveillement un peu sceptique, que je vais indiquer quelques-uns des ouvrages que j'ai consultés. Je donne, par noms d'auteurs, la liste alphabétique des livres qui sont le plus souvent cités, pour ne pas être obligé de grossir démesurément les notes, en répétant chaque fois le titre complet de l'ouvrage, et aussi pour permettre aux étudiants, qui considèrent ce genre de livre comme un instrument de travail, de retrouver facilement la référence complète, alors qu'elle n'est citée qu'en abrégé. Lorsque l'auteur ne figure que pour un seul ouvrage, je ne le cite que par son nom. Lorsque j'ai dépouillé plusieurs ouvrages du même écrivain, j'ajoute à son nom le premier mot du titre de son livre.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE ET ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS LE PLUS SOUVENT CITÉS [1]

P. Ackermann. — *Du principe de la poésie.* Brockhaus et Avenarius, 1841.

G. Allais. — *Malherbe et la poésie française à la fin du XVIe siècle.* Thorin, 1891.

L. Arnould. — *Anecdotes inédites sur Malherbe. Supplément de la vie de Malherbe par Racan.* Picard, 1893.

Balzac. — *Socrate Chrétien.* 1652.

Becq de Fouquières. — *Traité général de versification française.* Charpentier, 1879.

Bellanger. — *Études historiques et philosophiques sur la rime française.* Angers, Tandron et Dalloux, 1876.

Benloew. — *Précis d'une théorie des rythmes.* Première partie, 1862.

Boileau. *Œuvres.* Amsterdam, 1729.

Bouhours. — *Entretiens d'Eugène et d'Ariste.*

Bouhours. — *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit.* 1687.

Brachet et Dussouchet. — *Grammaire française.* Cours supérieur. Hachette, 1888.

Brossette. — *Commentaire* sur Boileau, d'après l'édition de Boileau. Amsterdam, 1729.

Brossette. — *Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette,* publiée par Laverdet. Techener, 1858.

Brunetière. — *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature.* Tome premier. Hachette, 1890.

Brunot. — *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes.* Masson, 1891.

Castil-Blaze. — *L'art des vers français.* 1857.

Castil-Blaze. — *Molière musicien.* Chez Castil-Blaze, 1852.

Chapelain. — *Correspondance,* publiée par M. Tamizey de Larroque dans les *Documents inédits de l'Histoire de France.* Imprimerie Nationale, 1880-1883.

André Chénier. — Commentaire sur Malherbe, dans les *Poésies de F. Malherbe,* par Becq de Fouquières. Charpentier, 1874.

Chevreau. — *Œuvres de Malherbe.* Barbou, 1723.

Comte. — *Les stances libres dans Molière.* Hachette, 1893.

1. Les noms précédés par *de, du,* etc., sont rangés comme s'ils s'écrivaient en un seul mot.

Corneille. — *Œuvres*, publiées par M. Marty-Laveaux, dans la collection *Les grands écrivains de la France*. Hachette.

D'Alembert. — *Histoire des membres de l'Académie Française*. 1787.

A. Darmesteter. — *Cours de grammaire historique de la langue française*. Première partie. Delagrave, 1891.

Th. de Banville. — *Petit traité de poésie française*. Charpentier, 1881.

De Gramont. — *Les vers français et leur prosodie*. Deuxième édition. Hetzel, 1876.

E. d'Eichtal. — *Du rythme dans la versification française*. Lemerre, 1892.

Dejob. — *De l'antipathie contre Malherbe*. Revue Internationale de l'Enseignement, 15 mai 1892.

Delaporte. — *L'Art poétique de Boileau, commenté par Boileau et ses contemporains*. Lille, Brouwers et Desclée, 1888.

De la Rochefoucauld-Liancourt. — *Études littéraires et morales de Racine*. 1851.

Delavenne. — *Traité de versification française*. Baltenweck, 1886.

Della Rocca de Vergalo. — *Poétique nouvelle*. Lemerre, 1880.

A. de Montaiglon. — *Le Sicilien*. Testard, 1890.

R. de Souza. — *Questions de métrique. Le rythme poétique*. Perrin, 1892.

D'Olivet. — *Remarques sur la langue française*. 1771.

Doncieux. — *Un jésuite homme de lettres au XVIIe siècle*. Hachette, 1887.

Du Bos. — *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Sixième édition, 1755.

E. du Méril. — *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*. Brockhaus et Avenarius, 1841.

Dupont-Vernon. — *L'art de bien dire*. 3e édition, Ollendorff, 1888.

Evrard. — *Préceptes de poésie*. Namur, 1884.

Faguet. — *XIXe siècle*. Lecène et Oudin, 1893.

Fournel. — *Les contemporains de Molière*. Firmin-Didot, 1875.

A. Gasté. — *La jeunesse de Malherbe*. Caen, Delesque, 1890.

Guyau. — *L'Art au point de vue sociologique*. Alcan, 1889.

Guyau. — *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Alcan, 1884.

V. Hugo. — *Œuvres*. Édition *ne varietur*. Hetzel et Quantin.

C. Huygens. — *Œuvres complètes*. La Haye, 1890.

La Fontaine. — *Œuvres*, publiées par M. H. Régnier, dans la collection *Les grands écrivains de la France*. Hachette.

La Fontaine. — *Œuvres*, publiées par M. Marty-Laveaux dans la *Bibliothèque Elzévirienne*.

Lamartine. — *Cours familier de littérature*. Paris, chez l'auteur, 1856-1861.

Lanson. — *Boileau*. Hachette, 1892.

Le Goffic et Thieulin. — *Nouveau traité de versification française*. Masson, 1890.

Legouvé. — *L'art de la lecture*. 2e édition, Hetzel.

Legouvé. — *Soixante ans de souvenirs*. Hetzel, 1886.

Littré. — *Dictionnaire de la langue française*. Hachette, 1878.

Mainard. — *Traité de versification française*. Lemerre, 1884.

Malherbe. — *Œuvres*, publiées par M. Lalanne dans la collection *Les grands écrivains de la France*. Hachette.

Marmontel. — *Œuvres*. Belin, 1819.

Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, publiés dans l'*Histoire de l'Aca-*

démie Royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie. A Paris, de l'Imprimerie Royale.

MÉNAGE. — *Les poésies de Malherbe, avec les observations de Ménage, seconde édition, à Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le segond perron de la Sainte-Chapelle.* 1689.

MENAGIANA. — Troisième édition, 1725.

MOLIÈRE. — *Œuvres*, publiées par MM. Despois et Mesnard, dans la collection *Les grands écrivains de la France.* Hachette.

G. PARIS. — *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française.* 1862.

PEIRESC. — *Lettres de Peiresc aux frères Dupuy*, publiées par M. Tamizey de Larroque dans les *Documents inédits de l'histoire de France.*

PELLISSIER. — *Traité théorique et historique de versification française.* Garnier, deuxième édition, s. m.

PICOT. — *Bibliographie Cornélienne.* Fontaine, 1876.

PIERSON. — *Métrique naturelle du langage.* Vieweg, 1883.

PORT-ROYAL. — *Règles de la Poésie française*, à la fin de *La nouvelle méthode*, 1654.

QUICHERAT. — *Traité de versification française.* Deuxième édition. Hachette, 1850.

J. RACINE. — *Œuvres*, publiées par M. Mesnard, dans la collection *Les grands écrivains de la France.* Hachette.

L. RACINE. — *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, au tome I des *Œuvres* de J. Racine.

L. RACINE. — *Remarques sur les tragédies de Jean Racine.* 1752.

RENARD. — *De l'influence de l'antiquité classique sur la littérature française, pendant les dernières années du XVIIIe siècle, et les premières années du XIXe.* Lausanne, Jaquenod, 1875.

RENOUVIER. — *Victor Hugo, le poète.* Colin, s. m. (1893).

RICHELET. — *Dictionnaire de rimes.* 1751.

RONSARD. — *Œuvres*, publiées par M. Blanchemain dans la *Bibliothèque Elzévirienne.*

SAINTE-BEUVE. — *Poésies complètes.* Charpentier, 1869.

SAINTE-BEUVE. — *Tableau historique et critique de la poésie française au XVIe siècle.* 1843. — *Causeries du Lundi.* Garnier, 1854.

SAINT-SAENS. — *Harmonie et Mélodie.* Deuxième édition. C. Lévy, 1885.

F. SARCEY. — *Chroniques Dramatiques* dans *le Temps.* Passim.

M. SOURIAU. — *De la Convention dans la Tragédie Classique et dans le Drame Romantique.* Hachette, 1885.

P. SOURIAU. — *La suggestion dans l'art.* Alcan, 1893.

P. SOURIAU. — *L'esthétique du mouvement.* Alcan, 1889.

STAPFER. — *Les artistes juges et parties. Causeries parisiennes.* Sandoz et Fischbacher, 1872.

STAPFER. — *Racine et Victor Hugo.* Quatrième édition. Colin, s. m.

SULLY PRUDHOMME. — *Réflexions sur l'art des vers.* Lemerre, 1892.

TAINE. — *La Fontaine et ses fables.* Hachette, 1879.

TALLEMANT DES RÉAUX. — *Les Historiettes*, publiées par M. Monmerqué, Techener, 1854.

W. TENNINT. — *Prosodie de l'École Romantique.* 1843.

THUROT. — *De la prononciation française depuis le commencement du XVIe siècle.* Imprimerie Nationale, 1881.

TIERSOT. — *Histoire de la chanson populaire en France*. Plon, 1889.

TOBLER. — *Le vers français*. Traduction Breul et Sudre. Vieweg, 1885.

VAUGELAS. — *Remarques* publiées par Chassang. Baudry, 1880.

VOLTAIRE. — *Commentaire sur Corneille*, dans l'édition publiée par Beuchot. Lefèvre, 1830.

WORP. — *Lettres du Seigneur de Zuylichem à Pierre Corneille*, publiées par M. Worp dans la *Revue d'Art Dramatique*, 1er septembre 1890.

L'ÉVOLUTION DU VERS FRANÇAIS

AU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE I

LA VERSIFICATION DE MALHERBE

I

Théories de Malherbe sur la précision et la pureté dans la langue poétique [1].

L'étude de la versification de Malherbe est intéressante en elle-même, que l'on sépare le poète du mouvement poétique qui l'a précédé et suivi, ou qu'on le considère comme un réformateur du passé et un maître de l'avenir. Mon intention n'est pas de montrer par quels points de détail il se rattache à l'école de Ronsard, la chose ayant été faite et bien faite [2]. Au contraire, prenant comme point de

1. J'appuie mon étude personnelle sur les derniers travaux parus : *la Doctrine de Malherbe d'après son Commentaire sur Desportes*, par M. Brunot (Masson, 1891) ; — *Malherbe et la poésie française à la fin du* XVIe *siècle*, par M. Allais (Thorin, 1891). Toutes les références sont faites, sauf indication contraire, à l'édition de M. Lalanne dans la Collection des Grands Écrivains.

2. Cf. Brunot, p. 45; Allais, p. 9 et suiv., 298, 393, 396, 402. C'était également une théorie de M. Renard, car on trouve indiquée cette idée qu'il devait soutenir : « Malherbe est en partie disciple de Ronsard », à la fin de cet excellent livre dont le seul tort est d'être trop court et d'avoir un titre trop long : *De l'influence de l'antiquité classique sur la littérature française pendant les dernières années du* XVIIIe *siècle et les premières années du* XIXe. — Déjà, en 1841, Paul Ackermann émet cette idée que si Malherbe éprouve de l'antipathie pour Ron-

départ cette idée que, dans l'ensemble, Malherbe a rompu, pour la technique même de son vers, avec la Pléiade, j'étudierai son influence sur les poètes qui l'ont suivi : en un mot, je critiquerai la doctrine qu'il a imposée, plus ou moins, aux grands écrivains du XVIIe siècle. On peut en effet, sans craindre de faire une étude superficielle, admettre que la poésie du XVIIe siècle commence avec Malherbe, et ne pas fouiller dans les profondeurs du XVIe siècle pour y trouver ses véritables racines, car en modifiant un peu la formule de Sainte-Beuve, très juste quoique très tranchante, je dirai que Malherbe coupe court aussi bien à Ronsard qu'à Desportes [1].

C'est une poétique toute nouvelle qui commence avec lui et par lui. Seulement ce poète est en même temps un grammairien, et sa poétique est le dernier chapitre de sa grammaire. Il est donc bon d'étudier d'abord dans son talent ce côté qui a frappé ses contemporains au moins autant que son génie de versificateur. Balzac, qui n'est pas un détracteur de Malherbe, puisqu'il l'appelle respectueusement « son père [2] », voit surtout en lui un pédagogue, dont les élèves sont les courtisans du Louvre, un tyran des mots et des syllabes; c'est encore Balzac qui, malgré son respect plus ou moins filial pour le poète, nous rapporte comme une vérité le jugement dans lequel Malherbe s'égaye sur son propre compte, et se définit un grammairien en lunettes et en cheveux gris. Balzac ne critique Malherbe qu'au point de vue catholique : la fin dernière de l'homme est-elle de faire de la grammaire? Voici du reste intégralement le passage dont on ne trouve jamais cité que le commencement : « Vous vous souvenez du vieux pédagogue de la Cour qu'on appelait autrefois le Tyran des mots et des syllabes, et qui s'appelait lui-même, lorsqu'il était en belle humeur, le Grammairien à lunettes et à cheveux gris. N'ayons point dessein d'imiter ce que l'on conte de ridicule de ce vieux docteur. Notre ambition se doit proposer de meilleurs exemples. J'ai pitié d'un homme qui fait de si grandes différences entre *pas* et *point*; qui traite l'affaire des gérondifs et des participes

sard, c'est qu'au fond il était son disciple rebelle (*Du principe de la poésie*, p. 60). — J'aurai souvent l'occasion de citer la très curieuse brochure de M. Arnould, *Anecdotes inédites sur Malherbe*. C'est de l'inédit intéressant.

1. *Tableau historique et critique de la poésie française au* XVIe *siècle*, Préface.

2. *Dissertation ou Diverses Remarques sur divers écrits*, à la suite du *Socrate chrétien* de 1652, p. 27. — Cf. *les Poésies de Malherbe avec les observations de Ménage, segonde édition*, etc., p. 293 et 504.

comme si c'était celle de deux peuples voisins l'un de l'autre et jaloux de leurs frontières. Ce docteur en langue vulgaire avait accoutumé de dire que depuis tant d'années il travaillait à dégasconner la Cour, et qu'il n'en pouvait venir à bout. La mort l'attrapa sur l'arrondissement d'une période, et l'an climatérique l'avait surpris délibérant si *erreur* et *doute* étaient masculins ou féminins. Avec quelle attention voulait-il qu'on l'écoutât, quand il dogmatisait de l'usage et de la vertu des particules.... La propriété, la régularité, la beauté même du langage ne doit pas être la fin de l'homme. Il ne faut pas songer aux roses et aux violettes, quand la saison de la récolte est venue [1]. »

Au témoignage d'un disciple plus fidèle, de Racan, Malherbe répétait souvent et sérieusement qu'il serait considéré par la postérité, si toutefois il se survivait à lui-même, comme un excellent arrangeur de syllabes; que l'on reconnaîtrait son autorité surtout sur les mots [2]. Et Boileau ne faisait que traduire très exactement en vers la prose de Malherbe, lorsqu'il le représentait

D'un mot mis à sa place *enseignant* le pouvoir.

Tout cela est plutôt le propre d'un philologue que d'un poète, et l'on peut dire sans trop d'injustice que si, suivant la formule consacrée, Balzac a fait faire sa rhétorique à la langue française, Malherbe a été son professeur de quatrième, j'ajouterai même un professeur souvent pédant, à l'esprit parfois bien mesquin. Rien ne le prouve mieux que ce Commentaire sur Desportes qui, pour n'avoir été publié que dans ce siècle, n'en avait pas moins été composé par Malherbe pour l'instruction des auteurs de son temps, et avait fait certainement partie de son enseignement oral [3]. Sainte-Beuve est presque indigné de l'étroitesse de ce Commentaire, parle de rigorisme, de malveillance et de mauvaise foi, ce qui est beaucoup dire. Il s'échauffe même jusqu'à soutenir que Malherbe n'était certainement

1. *Socrate chrétien*, *Remarque sur des sermons*, etc., p. 267-269. Balzac ne brûlait-il pas chez Malherbe ce qu'il avait adoré en lui-même?

2. Sa sévérité est proverbiale : il n'y a rien, dit Peiresc, « où c'est qu'un chacun, selon la diversité de son humeur, ne trouve de quoi regretter beaucoup de choses qui eussent mérité d'en être retranchées, et souvent dans les plus anciens livres et les plus célèbres, si l'on y voulait examiner les choses et les conceptions si scrupuleusement et ric à ric comme faisait autrefois Malherbe ». *Lettres de Peiresc aux frères Dupuy*, publiées par M. Tamizey de Larroque, dans les *Documents inédits de l'Histoire de France*, III, 571.

3. Cf. Brunot, p. 107 et suiv.

pas de sang-froid en écrivant ces notes critiques, enfin qu'il avait le diable au corps, le diable ou le démon de la grammaire [1]. Il ne me semble pas qu'il faille tant se mettre en colère. Le Commentaire sur Desportes est au contraire intéressant. Il nous montre surtout comment Malherbe comprenait la langue qui devait, suivant lui, composer la substance de la poésie. Sans doute c'est le purisme qui fait le fond de sa doctrine, et sa doctrine par conséquent tend plutôt à appauvrir qu'à fortifier le français. Il trouve que notre vocabulaire est très compromis par les excès de l'école de Ronsard, et, conformément à la médecine de son temps, il traite son malade par la saignée. Reste à savoir s'il a guéri la langue française, ou s'il l'a anémiée. Même, si l'on admettait que Malherbe a appliqué sa méthode avec trop de rigueur, il faudrait reconnaître qu'il n'a péché que par excès de qualité, car ses principes sont excellents. Ce qu'il recommande avant tout, c'est une extrême précision dans les termes [2]. Il a horreur des synonymes vagues. Il veut qu'on appelle les choses exactement par leur nom. Il désire même qu'on emprunte aux langues spéciales les mots les plus techniques [3]. Une fois ou deux seulement, dans ses observations de détail, Malherbe a oublié de se conformer à sa propre loi : il critique chez Desportes la distinction établie entre une forêt et un bois; il soutient qu'on doit laisser aux chasseurs et aux forestiers le soin de distinguer l'un de l'autre, qu'un poète ne doit pas être si pointilleux, surtout étant donné que, si un bois n'est pas toujours une forêt, une forêt est toujours un bois (IV, 449). Peut-être dans cette observation y a-t-il plus de dénigrement que de jugement impartial. Car partout ailleurs Malherbe se montre scrupuleux sur les à peu près : il exige du poète, dans la désignation des objets, la précision technique

1. *Tableau historique*, p. 106.
2. Cf. un excellent chapitre de M. Brunot sur le sens des mots, p. 309 et suiv.
3. Ici je ne puis partager l'opinion de M. Brunot qui prétend que, d'après Malherbe, on doit laisser aux gens de métiers les vocabulaires spéciaux (p. 30). Sans doute Malherbe, à propos de ce vers,

> Ont leur mouvement d'elle et leur forme idéale,

remarque que c'est un « mot d'école, qui ne se doit dire en choses d'amour » (IV, 334). Mais c'est une remarque isolée. Du reste l'usage ne lui a pas donné raison, car les poètes modernes ont tiré de curieux effets du mélange de la terminologie philosophique et des poésies amoureuses; qui ne connaît ces beaux vers de Baudelaire, à la fin d'une de ses *Fleurs du mal* :

> Car j'ai gardé la forme et l'essence divine
> De mes amours décomposés.

d'un spécialiste. En bon gentilhomme, expert au métier des armes, il relève le mot de *cuissot* employé par Desportes dans la description d'une armure et rappelle qu'il faut dire à la place *Tassète* (IV, 403). Comme propriétaire normand, il n'admet pas qu'à la place et au sens du mot *herbe* on mette *herbage*, car ce terme, dans l'acception où le prennent les herbagers, veut dire pâturage (p. 457, 450).

Cette propriété dans le vocabulaire, un peu minutieuse à vrai dire, quand il s'agit de mots rares, est une incontestable qualité, quand il s'agit de la langue courante. Dans le *Thesaurus* idéal qu'il compose pour la versification française, Malherbe proscrit les faux synonymes, et rend à chaque mot sa valeur. Il n'admet pas, quand il s'agit d'un siège, qu'on parle des murs de la *cité* : on n'escalade pas les murailles d'une cité, mais bien celles d'une *ville* (p. 430). Il critique, et bien sévèrement, ce vers de Desportes :

> Les beaux yeux d'un berger de long *sommeil* touché,

trouvant qu'il y a une confusion fâcheuse entre *sommeil* et *somme*, que le sommeil est le désir de dormir, tandis que le somme désigne l'état d'une personne endormie (p. 425). Si l'on trouve cette distinction-là trop subtile, on ne peut qu'admirer la netteté avec laquelle Malherbe distingue *consommer* de *consumer*. Il reproche assez durement à Desportes de confondre ordinairement ces deux mots, d'ignorer que consommer a le sens de *parfaire* (p. 384, et *passim*).

Surtout il n'admet pas que le poète, pour la facilité de son vers, use indifféremment du simple ou du composé, ce dernier devant nécessairement modifier le sens du simple. Il défend de dire *receler* pour exprimer l'idée de cacher; c'est mal, dit-il : il faut écrire *celer* (p. 375).

Ce besoin de précision lui fait rejeter toutes les chevilles, tous les mots qui n'ajoutent rien au sens, mais qui parfont le vers. A Desportes qui parle de mille lieux *divers*, il demande ce que cela pourrait bien être que mille *mêmes* lieux (p. 418).

De cette antipathie pour les choses mal déterminées vient son horreur pour les nombres vagues. Racan nous apprend que Malherbe ne voulait pas que l'on dît par exemple « cent tourments », et qu'il demandait, lorsqu'il rencontrait une pareille évaluation : « peut-être

n'y en avait-il que quatre-vingt-dix-neuf [1] ». Le disciple trouve la critique de son maître assez plaisante. Nous penserions plutôt que cette ironie est un peu lourde. Mais au fond Malherbe a raison, et applique avec assez de bonheur son principe à la censure de Desportes. Il considère comme une simple cheville ce vers :

Durant les grands chaleurs j'ai vu *cent mille fois* (p. 252).

Il n'admet ces « phrases numérales » que relevées par une antithèse. Encore faut-il qu'elle ne soit pas une simple opposition de mots : quand Desportes parle de

Cent mille tourbillons, cent pensers différents,

Malherbe trouve que cela ne vaut rien, et ne comprend pas pourquoi les tourbillons sont cent mille, tandis qu'il n'y a que cent pensers (p. 376).

Toutes ces remarques de détail accumulées finissent par former une véritable et solide doctrine. Malherbe a souvent le ton dogmatique et parle *ex cathedrâ*. C'est qu'en effet il promulgue de véritables dogmes, et qu'il professe pour la langue un vrai culte. Suivant l'excellente formule qu'il a su trouver, il veut qu'on se serve des mots « religieusement ». A côté de ce vers,

Non, non, n'estimez point, pour m'être ainsi rebelle,

il met en marge : « Je serais bien d'avis d'user de ce mot de rebelle plus *religieusement*. Une personne est rebelle à une autre quand elle oublie ce qu'elle lui doit; mais quand elle ne lui doit rien, de quelle rébellion la peut-on accuser? » (p. 424). Rarement critique a été mieux inspiré en définissant ses propres procédés. Car ce seul mot est la caractéristique la plus exacte des avantages et des inconvénients de la méthode de Malherbe. Cette religion du langage, qu'il préconise, a les qualités et les défauts de toutes les autres; deux forces l'animent : le prosélytisme qui séduit, et l'intolérance qui éloigne; Malherbe est allé, dans l'exposé de sa doctrine, jusqu'à l'intolérance.

En effet, poussé par son désir légitime de n'employer que des

1. Cf. Brunot, p. 373 et suiv. *Vie*, I, p. LXXXV.

mots bien français, dans les limites exactes de leur extension, Malherbe était fortement tenté d'éliminer de son vocabulaire tous les mots vieillis. Seulement son esprit trop timoré, son respect exagéré de l'usage ne lui permettaient pas de ressusciter les meilleurs de ces mots disparus, ou même simplement de rétablir des termes plus ou moins ébranlés. Les écrivains véritablement pieux envers la langue se sont souvent complus à tenter des restaurations, et cela avec succès. Malherbe est impitoyable pour tous les mots vaincus dans la lutte pour la vie, et il achève les blessés. A la liste qu'a dressée M. Brunot des mots proscrits par le tyran (p. 249 et suiv.) j'ajouterai les suivants, qui montrent jusqu'où Malherbe poussait la rigueur :

Ça bas : sans pointe, ce *ça bas* veut dire appeler Robinette (p. 350).
Cadavre : ne vaut du tout rien (p. 413).
Cil : mauvais mot, et hors d'usage (p. 329); ne vaut rien[1].
Complainte : use du simple, ce composé s'en va hors d'usage (p. 369).
Esclaver : mauvais mot (p. 335).
Joint : vieille liaison, et qui sent sa chicane : il n'en faut point user pour tout (p. 393).
Notoire : mot qui sort d'usage (p. 415).
Poindre : mauvais mot (p. 334).

Or, en complétant la liste de M. Brunot à l'aide de celle que je viens d'indiquer, on constate que sur une soixantaine de mots biffés par Malherbe comme archaïsmes, l'usage lui a donné raison pour à peu près quarante termes vieillis, et en a conservé une vingtaine. Malherbe appauvrissait donc inutilement le dictionnaire poétique. Faute plus grave encore, il commençait cette scission du français en

1. P. 398. *Cil* est cité par M. Brunot, mais dans un autre chapitre, p. 393. La liste des mots vieux ou vieillis employés par Malherbe avait déjà été dressée par Chevreau; cf. l'édition de Malherbe de 1723, t. I, p. 224 et suiv. Ses *Remarques* n'ont pas du reste grande valeur : elles avaient été faites en trois heures et refaites en dix jours (I, p. 219-220). Le temps fait beaucoup à l'affaire. Ménage dans sa Préface de 1666 prétend qu'il y a plus de dix ans que Balzac a fait mention de son Commentaire; que lui, Ménage, n'a donc pas volé Chevreau. Chevreau écrit, en 1687, à Benserade, que Ménage l'a indignement volé (I, 342). Qui des deux croire? Chapelain penche pour Chevreau (*Correspondance*, éd. Tamizey de Larroque, II, 96-97). Peu importe du reste : le principal est que nous ayons ces curieux Commentaires. Le plus nourri des deux est celui de Ménage, pour qui Racan avait écrit la biographie de son maître, s'il faut en croire ce passage de Ménage : « J'apprends des mémoires de M. de Racan, pour la *Vie de Malherbe*, écrits en ma faveur, dans le dessein que j'avais d'écrire la vie de ce prince de nos poètes lyriques... » (p. 262).

deux castes, qu'on a reprochée à Vaugelas, et dont on doit rendre d'abord Malherbe responsable.

Après cette première division de la langue en deux classes, il admettait encore plusieurs subdivisions dans le vocabulaire des poètes, suivant qu'il s'agissait d'un genre plus ou moins noble. C'est ainsi que dans la poésie épique il ne souffrait pas que l'on parlât de *faire du tintamarre*, trouvant que le mot ne convenait qu'à la langue de la comédie ou de la satire (p. 404). Il portait le même jugement sur le mot *muguet*, employé pourtant dans une simple élégie (p. 369). Il trouvait « bas », dans une imitation d'Horace, le diminutif *doucette* (p. 456).

Surtout il critique âprement l'emploi dans les vers de toutes les façons de parler familières, qui font partie de la langue courante, et que le peuple emploie volontiers : il relève comme faibles, basses, lâches, populaires, ou, comme il dit encore le plus volontiers, « plébées », les expressions suivantes :

Otez-vous du serein : craignez-vous point le rhûme (p. 425).
Ses cheveux frisés
Ne sont pas ses cheveux : c'est une fausse tresse (p. 437).
Bientôt gagnent au pied (p. 403).
Car il est (s'ai-je peur) jaloux de la lumière (p. 283).
J'y ai mis trop bon ordre (p. 379).
De vous mirer au feu qui vous allume (p. 260).
En lui voyant d'un valet faire conte (p. 272).
Voulant jusqu'à la mort votre serf demeurer (p. 356).
D'un faux jaloux plein de haine et d'envie (p. 280).
D'un et d'autre côté, par les temps plus divers (p. 433).
Et qui tournaient mon âme ainsi comme ils voulaient (p. 381).
L'ennui qui me pressait autant que chose aucune (p. 362), etc.

Si l'on excepte les trois ou quatre premiers exemples, un peu familiers, je l'avoue, on trouvera généralement que Malherbe est bien sévère ; qu'il va jusqu'à l'extrême injustice, lorsqu'il trouve « bas et plus que plébé » ce vers d'un sonnet :

Et pour six coups de fouet ne peut être chassé (p. 435).

Il faut encore ranger parmi les exagérations de sa méthode les scrupules fâcheux qui le prennent sur les mots qu'il trouve inconvenants et déplacés dans la haute poésie, parce qu'ils prêtent à des équivo-

ques[1]. On est assez surpris de voir un homme, et, qui pis est, un vert galant qu'on appelait familièrement chez M. de Bellegarde « le père Luxure », former sérieusement le projet que Molière prête plaisamment à la vieille précieuse Philaminte,

Un dessein plein de gloire, et qui sera vanté
Chez tous les beaux esprits de la postérité,
C'est le retranchement de ces syllabes sales,
Qui, dans les plus beaux mots, produisent des scandales,
Ces jouets éternels des sots de tous les temps,
Ces fades lieux communs de nos méchants plaisants,
Ces sources d'un amas d'équivoques infâmes
Dont on vient faire insulte à la pudeur des femmes.

Sans doute Malherbe n'allait pas jusqu'à supprimer les syllabes douteuses, et se contentait de proscrire des mots entiers. Mais n'est-ce pas imposer au poète un scrupule bien mesquin, une manie fâcheuse même, que de le forcer à se creuser la cervelle pour savoir si quelque sot ne pourrait pas trouver un grossier jeu de mots dans la chose la plus innocente? On fait quelquefois, « entre hommes », des plaisanteries de corps de garde sur les plus purs chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine : à qui la faute? à ceux qui les font. Pourquoi ajouter aux dictionnaires de cas de conscience une rubrique spéciale, la casuistique littéraire? De même que les casuistes qui, à force d'y rêver, finissaient par découvrir, dans leur imagination inquiète, des raffinements de vice auxquels personne n'aurait jamais songé sans eux, Malherbe, devenu inquisiteur, est d'une ingéniosité telle à découvrir et à souligner des équivoques possibles, qu'on ne les comprend pas, même quand il nous les a indiquées du doigt. Il trouve par exemple qu'un poète ne doit pas parler de *poitrine*[2], ni surtout

1. Cf. Brunot, p. 237 et suiv. Ce qui diminue le tort de Malherbe, c'est qu'il est commun à son temps. Balzac dans ses *Remarques sur les deux sonnets*, p. 145-147, commente presque complaisamment l'équivoque de ce vers :

Vous verrez sa misère nue.

2. Et pourtant il emploie ce mot, t. I, p. 6, v. 49 :

Les arcs qui de plus près sa poitrine joignirent.

Ménage dit là-dessus : « Ce mot est fort beau et fort noble. M. Chapelain et tous nos autres poètes héroïques s'en servent; et ceux qui font difficulté de s'en servir, parce que l'on dit *une poitrine de mouton*, *une poitrine de veau*, sont ridicules.... J'apprends des *Remarques* de M. Corneille sur M. de Vaugelas, que c'est Malherbe qui condamnait le mot de *poitrine* à cause de *poitrine de mouton* et de *poitrine de veau* » (p. 231, 233).

de *purger sa poitrine* (p. 303); il imagine que *oindre*, *onguent* sont des mots « sales » (p. 283, 432). Je laisse à plus raffiné le soin de découvrir l'ordure secrète que le bon apôtre a flairée là dedans.

Quelquefois, à force de chercher, on finit par entrevoir, non pas peut-être ce qu'a vu le clairvoyant moraliste, mais quelque chose dans le même goût.

Ainsi, lorsque Malherbe prétend qu'il est « sale » de parler d'*ulcère*, et qu'il serait plus honnête de dire *blessure* (p. 372, 355), on se demande s'il n'y avait pas dans ce scrupule quelque souvenir personnel d'une de ces anciennes mésaventures que Malherbe ne cachait pas, dont il faisait gloire au contraire.

S'il y a quelque chose de fâcheux dans tout cela, c'est bien l'indiscrète susceptibilité du commentateur. Et l'on serait tenté de lui appliquer, en le modifiant un peu, l'adage connu : *omnia immunda immundis*. L'excuse de Malherbe, c'est l'amour des courtisans d'alors pour les équivoques obscènes [1]. Et la condamnation de son système, c'est sa parfaite inutilité; car un mauvais plaisant a toujours plus d'astuce, en pareil cas, qu'un moraliste timoré comme Malherbe ne peut avoir de circonspection. Dans une paraphrase de psaume, notre poète emploie le mot *ponant* dans le sens de *occident* (I, 63, 28). On se moque fort à la cour de ce malencontreux synonyme. Grâce au *Dictionnaire comique* de Leroux, nous savons, en effet, ce que ce mot veut dire dans la langue très familière du temps [2]. On peut donc battre Malherbe, on le voit, avec ses propres

1. L'honnête Vaugelas lui donnerait gain de cause : « J'avoue que l'on ne saurait empêcher les esprits enclins aux mauvaises pensées d'en faire naître presque partout, et de détourner beaucoup de paroles innocentes en mauvais sens, étant toujours comme au guet sur des paroles à deux ententes, qui est certes d'un esprit bien bas, et d'une âme mal née : mais on ne doit pas laisser pour cela d'avoir un extrême soin d'éviter tous les mots et tous les termes qui donnent lieu à une si sotte raillerie, par le moyen de laquelle le meilleur écrivain et le meilleur prédicateur du monde se peuvent rendre ridicules, et ainsi perdre le fruit des bonnes choses qu'ils ont dites. Certes, quand on écrit aux femmes, il faut apporter une attention toute particulière pour cela, et avoir un soin extraordinaire d'éloigner de ces esprits folâtres tout ce qui leur peut donner de mauvaises pensées. » (II, 379, 380.)

2. « Le derrière....., le fondement. » Comme texte à l'appui, Leroux cite ce distique de Chevalier, dans la *Désolation des Filoux* :

Mais il faut auparavant
Un lavement dans le ponant.

La pièce de Malherbe est antérieure à 1605. Ces mauvaises plaisanteries ne l'ont pas empêché d'employer le même mot vers 1609 (I, 172, 7). — Cf. Ménage,

armes. Et cette mésaventure nous amène à poser cette question : jugé d'après ses propres principes, Malherbe est-il impeccable?

A-t-il scrupuleusement conformé sa pratique à ses propres théories? Ce n'est pas la première fois que se pose cette question. L'Académie étudie dans le détail la prière pour le roi Henri (I, 69). Une seule stance, la seizième, est admirée par tout le monde; personne n'y trouve rien à redire. Mais dans toutes les autres, et sans se croire trop sévères, les Académiciens trouvent une ou plusieurs choses qu'ils voudraient bien changer. Ainsi, dans la première stance :

O Dieu, dont les bontés de nos larmes touchées
Ont aux vaines fureurs les armes arrachées,
Et rangé l'insolence aux pieds de la raison,
Puisqu'à rien d'imparfait ta louange n'aspire,
Achève ton ouvrage au bien de cet empire,
Et nous rends l'embonpoint comme la guérison,

on remarque que, dans le premier vers, le singulier vaudrait mieux que le pluriel; que le troisième vers n'a point de sens raisonnable; que le quatrième n'est pas très français [1].

Quiconque l'a voulu a pu trouver des choses à reprendre, même dans les chefs-d'œuvre. Au témoignage de Bouhours, Malherbe n'a rien fait de plus irréprochable que sa paraphrase du psaume CXLV :

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde. (I, 273-274.)

Et pourtant Bouhours rapporte que Costar avait réussi à découvrir une faute dans la plus belle stance de ce chef-d'œuvre :

Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
Font encore les vaines
Ils sont mangés des vers.

Les âmes de ces rois, dit Costar, n'ont garde de faire les vaines dans leurs tombeaux, puisqu'elles n'y sont pas, que l'on suive la doctrine catholique ou les croyances des anciens [2].

p. 211 : « J'ai ouï dire à plusieurs de nos anciens, qu'on se moquait à la Cour de ce vers, à cause du mot de *ponant*, dont le peuple se sert pour dire *le derrière.* »

1. *Histoire de l'Académie*, éd. Livet, I, 120-126.

2. Bouhours, *la Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, premier dialogue, p. 35 de l'éd. de MDCLXXXVII.

Quand il parle en son nom, Bouhours n'est pas moins sévère : tout en reconnaissant à Malherbe du sens et de la netteté, il prétend que, semblable au bon Homère, notre poète s'endort quelquefois, et que, dans cette somnolence littéraire, il ne laisse échapper que du galimatias. Bouhours prend un exemple dans une des meilleures odes, une des plus travaillées, celle qui est adressée à Bellegarde, grand écuyer de France :

C'est aux magnanimes exemples
Qui sous la bannière de Mars
Sont faits au milieu des hasards,
Qu'il appartient d'avoir des temples;
Et c'est avecque ces couleurs
Que l'histoire de nos malheurs
Marquera si bien ta mémoire.... (I, 113-114.)

Bouhours remarque, non sans justesse, qu'il n'appartient pas à des exemples d'avoir des temples, même quand ils sont faits au milieu des hasards, et que l'on ne comprend guère ce que sont ces couleurs qui servent à marquer une mémoire. On serait tenté, après avoir lu la remarque de Bouhours, de dire, comme un des interlocuteurs du dialogue : à la vérité cela n'est pas net, et je n'y avais pas pris garde [1].

En appliquant à Malherbe le système de son Commentaire sur Desportes, on trouve en effet, quoique en très petit nombre, toutes les fautes qu'il reproche à son prédécesseur.

C'est un très mauvais synonyme que d'appeler le soleil une *planète* claire et belle (I, 78, v. 81).

Il y a une phrase numérale très fâcheuse dans ce vers :

Et de cette prison de cent chaînes fermée [2].

Peut-être, dirons-nous après Malherbe, n'y en avait-il que quatre-vingt-dix-neuf?

1. *La Manière de bien penser*, p. 373-374.

2. T. II, 11. Il est vrai qu'il se corrigeait de ce défaut le plus qu'il pouvait. Pour ce vers du sonnet à la princesse de Conti,

Race de mille rois, adorable princesse (I, 244),

« j'ai appris de M. de Racan, dit Ménage, que Malherbe sur la fin de ses jours changea cet hémistiche de la sorte, *Race de tant de rois*, parce qu'il désapprouvait ces nombres vagues, si ce n'était qu'il y eut quelque raison particulière de les employer : comme en ce vers du sonnet précédent,

Vous de qui chaque pas fait naître mille fleurs,

où ils font un bel effet, à cause de l'opposition de *chaque pas* » (p. 411).

Même critique pour le passage où le poète montre Achille

Soupirant neuf ans dans le fond d'une barque (I, 305, 20).

Comme le remarque l'éditeur, c'est neuf mois qu'il faudrait dire : encore serait-ce beaucoup [1]. Il est vrai que ces deux exemples sont à peu près les seuls de leur espèce. Malherbe pèche plutôt en pareil cas par excès de précision : ainsi ne va-t-il pas jusqu'à la lourdeur lorsqu'il écrit :

De douze deux fois cinq étonnés de courage? (I, 16, 331).

Mieux vaudrait encore la phrase numérale la plus vague.

Malherbe viole encore ses lois lorsqu'il emploie le composé pour le simple, et deux fois dans le même vers :

Que *de*dans la misère on faisait *en*vieillir (I, 71, 57);

lorsqu'il introduit, dans une pièce où il parle de sa maîtresse Nérée des termes abstraits, voire philosophiques :

..... On trouve que ses vices
Sont de l'essence du sujet (I, 60, 65);

lorsqu'il emploie, en parlant de Marie de Médicis, un « mot d'école » qu'il critiquait chez Desportes : la reine

Devient une éternelle idée
De celles qui sont à venir (I, 213, 89);

lorsqu'il se sert de termes vieillis, comme « les jeunesses peu cautes » (I, 301, 23); lorsqu'il use d'expressions qu'il critiquait chez Desportes :

La Garde, vous m'en croirez donc
Que si gentilhomme fut *onc* (I, 290, 122).
Cieux, vous avez mal fait en voulant par sa mort
Nous affliger *ça bas*....
Et tout ce que *ça bas* nous avions de plus beau [2];

1. Cf. Ménage : « Malherbe, comme vous voyez, a cru qu'Achille, pendant le siège de Troie qui dura dix ans, en avait été neuf dans ses vaisseaux : en quoi il s'est lourdement trompé, etc. » (p. 451).

2. Gasté, p. 38, 42. Cf., sur ces mots vieillis, Chassang, *Remarques de Vaugelas*, I, XVI sqq.

lorsqu'il emprunte à la langue populaire, voire même plébée, des images comme cette métaphore :

Le premier coton
Qui de jeunesse est le message (I, 50, 107),

pour désigner la barbe naissante; ou encore comme cette comparaison prolongée entre des esprits brouillons en politique, et des conduites d'eau qui crèvent :

Qui ne voit encore à cette heure
Tous les infidèles cerveaux
Dont la fortune est la meilleure,
Ne chercher que troubles nouveaux :
Et ressembler à ces fontaines
Dont les conduites souterraines
Passent par un plomb si gâté,
Que toujours ayant quelque tare,
Au même temps qu'on les répare
L'eau s'enfuit par quelque côté [1] ?

Et qui ne serait tenté, par esprit de justice et de réciprocité, de se rappeler ce que Malherbe écrivait à côté des vers de Desportes, « sale : chacun sait assez que je veux dire », en lisant le passage suivant :

Tu menais le blond hyménée,
Qui devait solennellement
De ce fatal accouplement
Célébrer l'heureuse journée [2].

Ce serait du reste faire preuve d'une étrange étroitesse d'esprit de juger Malherbe avec la sévérité dont il a usé envers Desportes. Il

1. I, 213, 214; cf., dans *les Larmes de Saint-Pierre* :

L'Aurore, d'une main, en sortant de ses portes,
Tient un vase de fleurs languissantes et mortes,
Elle verse de l'autre une cruche de pleurs. (I, 17, 363.)

« Quoique l'Aurore soit une grande pleureuse, je ne crois pas qu'on puisse lui faire répandre des larmes dans sa cruche, pour les répandre ensuite sur la terre, si ce n'est en vers burlesques, où les plus grandes extravagances passent aujourd'hui pour les plus grandes beautés ». Ménage, p. 256.

2. I, 112. Il est inutile d'insister sur cette question désagréable, surtout après Chevreau dont l'étude sur ces détails est très complète, I, p. 278, 280, 368-369, 409-410. Ménage, dont l'habileté à découvrir des équivoques obscènes dépasse quelquefois toute imagination (p. 303, 578-579), dit fort justement, à propos d'un vers de l'ode pour la Reine pendant sa régence (I, 209, 3) : « Il faut avoir l'imagination étrangement gâtée pour trouver dans les auteurs de semblables ordures » (p. 381.)

faut lui appliquer bien plutôt la méthode dont il se servait pour son propre compte au témoignage de l'abbé Du Bos : comme Molière, c'était à sa servante, à sa cuisinière, qu'il lisait ses œuvres, pour voir *si ses vers prenaient*, comme on disait alors au théâtre[1]. Malherbe comprenait donc, quand il s'agissait de lui-même, qu'un vrai poète songe bien un peu aux critiques en écrivant, mais qu'il s'adresse surtout au grand public. Or la foule ne regarde pas les œuvres au microscope, pour y découvrir des tares invisibles à l'œil nu. Ce qu'il faut de plus remarquer, c'est combien ces fautes si vénielles sont rares chez Malherbe. Leur gravité est encore diminuée par ce fait qu'on ne les trouve guère que dans les pièces de jeunesse, désavouées par l'auteur, ou au contraire dans celles de la fin, qu'il n'avait pas pu corriger, qu'il aurait publiées lui-même seulement après ce minutieux travail de ratures et de corrections dont il s'est acquitté pour toutes les œuvres de sa maturité, travail qui lui a permis d'atteindre, malgré Minerve, à la perfection, grâce à cet amour pour la précision que nous avons étudié jusqu'ici.

La recherche de l'exactitude grammaticale, de la vérité dans les mots et dans les tours, le respect religieux de la langue, lui ont permis d'arriver jusqu'à la beauté sobre, au goût attique. On le voit, par une lente élaboration, faire sortir d'une gangue rugueuse et noirâtre une perle fine, au clair orient. Ces fautes de goût qu'il appelle des oisonneries, chez Desportes, disparaissent, grâce au labeur patient de sa lime, des premières fontes de sa pensée. Ce n'est pas seulement la Cour qu'il dégasconne, ou plutôt qu'il « désitalianise [2] », c'est encore et surtout la poésie en général, et la sienne en particulier. Ce n'est que dans *les Larmes de saint Pierre*, poème imité du Tansille, qu'on retrouve les oisonneries critiquées chez son prédécesseur. Encore Malherbe a-t-il une double excuse : il est fort jeune, n'ayant que trente-deux ans; et de plus il désavoue ce péché de jeunesse [3]. Pour les pièces de la maturité, qu'il reconnaît comme siennes, nous pouvons, sinon par les manuscrits, du moins par les éditions successives, découvrir ses secrets de fabrication, ses procédés pour l'épuration de sa pensée et de sa forme.

1. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6e édition, 1755, t. II, p. 350. Cf. Bouhours, *Entretiens d'Eugène et d'Ariste*, IVe entretien, p. 270.
2. Si j'ose m'exprimer ainsi d'après Malherbe, d'après Balzac aussi qui parle de ceux qui « italianisaient en français » (*Socrate chrétien*, p. 194).
3. I, 4. Cf. Allais, p. 113 et suiv.

Prenons d'abord l'ode à Bellegarde. On constate que cette pièce, dans sa forme définitive, a été débarrassée d'un certain nombre de strophes : on n'en compte plus que vingt-six, au lieu des trente-quatre primitives. Sauf une seule, dont la fin tout au moins est fort bonne (I, 124, 275 sqq.), toutes les strophes supprimées sont faibles en comparaison de celles qui ont été gardées. Deux strophes ajoutées augmentent l'effet général (p. 113, v. 151; p. 115, v. 201). Parmi celles qui sont conservées, mais avec corrections, il n'y en a qu'une seule qui semble avoir un peu perdu à ces remaniements patients (p. 116, v. 241 sqq., et p. 125, v. 321 sqq.). Une autre ne vaut guère mieux que la version première (p. 109, v. 48-50, et p. 118, v. 48-50). Dans la rédaction définitive, l'ordre des strophes a été profondément modifié, sans que l'ordre logique des pensées y ait perdu, bien au contraire. Enfin, par les corrections de détail, on voit la pensée de Malherbe gagner en force, en clarté, en harmonie. Pour ne citer que quelques exemples dans la collection complète qu'on en pourrait dresser [1], je me contenterai, sans faire de commentaire inutile, de transcrire côte à côte les deux rédactions, pour que la comparaison saute aux yeux. La pensée, dans l'édition définitive, n'est-elle pas infiniment supérieure à la rédaction première ?

A qui peut-il être inconnu Que toujours les tiens ont tenu Les charges les plus honorables Qu'espèrent avec raison Sous des monarques favorables Ceux qui sont d'illustre maison? Édition de 1615, I, p. 120, v. 125-130.	De qui n'est-il point reconnu Que toujours les tiens ont tenu Les charges les plus honorables, Dont le mérite et la raison, Quand les destins sont favorables, Parent une illustre maison? Édition de 1630, I, p. 110, v. 65-70.

Dans ces espèces de bouts-rimés remplis deux fois, qui ne voit combien le poète a su enfermer plus de nobles sentiments dans le texte revisé ?

Ailleurs, c'est un simple changement de la pointe finale qui fait d'un risible jeu de mots une allusion assez noble à l'antiquité; et la chose est grave, puisqu'il s'agit de la reine Marie de Médicis :

1. P. 108, v. 31-34, et p. 118, v. 31-34; p. 111, v. 96, et p. 121, v. 156; p. 112, v. 105-110, et p. 121, v. 175-180; p. 113, v. 137-140, et p. 119, v. 67-70; p. 113, v. 162, et p. 119, v. 82; p. 115, v. 211-220, et p. 122, v. 181-190.

En l'heureux sein de la Toscane,
Diane aux ombres de ses bois
La nourrissait dessus ses lois,
Qui n'enseignent rien de profane.
Tandis le temps faisait mûrir
Le dessein de l'aller querir,
Et ne restait plus que d'élire
Celui qui serait le Jason
Digne de faire à cet empire
Voir une si belle toison.
1re édition, I, 124, 261 sqq.

Quand tu passas en Italie,
Où tu fus querir pour mon roi
Ce joyau d'honneur et de foi,
Dont l'Arne à la Seine s'allie,
Téthys ne suivit-elle pas
Ta bonne grâce et tes appas,
Comme un objet émerveillable,
Et jura qu'avecque Jason
Jamais Argonaute semblable
N'alla conquérir la toison?
2e édition, I, 112, v. 111 sqq.

Mais c'est surtout une longue comparaison en deux strophes, suivant le procédé cher à Malherbe, qui prend une certaine légèreté lyrique, en se débarrassant de toutes les imperfections du premier jet :

En ce long temps où les manies
D'un nombre infini de mutins
Poussés de nos mauvais destins
Ont assouvi leurs tyrannies,
Qui se peut vanter comme toi
D'avoir toujours gardé sa foi
Hors de soupçon comme de crime?
Et d'une forte passion
Haï l'espoir illégitime
De la rebelle ambition?

Tel que d'un effort difficile
Un fleuve par-dessous la mer,
Sans que son flot devienne amer,
Passe de Grèce en Sicile;
Il ne sait lui-même comment
Il peut couler si nettement,
Et sa fugitive Aréthuse,
Coutumière à le mépriser,
De ce miracle est si confuse,
Qu'elle s'accorde à le baiser.
1re édition, I, p. 119.

En ce long temps où les manies
D'un nombre infini de mutins,
Poussés de nos mauvais destins,
Ont assouvi leurs félonies,
Par quels faits d'armes valeureux,
Plus que nul autre aventureux,
N'as-tu mis ta gloire en estime?
Et déclaré ta passion
Contre l'espoir illégitime
De la rebelle ambition?

Tel que d'un effort difficile
Un fleuve au travers de la mer,
Sans que son goût devienne amer,
Passe d'Élide en la Sicile;
Ses flots par moyens inconnus
En leur douceur entretenus
Aucun mélange ne reçoivent;
Et dans Syracuse arrivant
Sont trouvés de ceux qui les boivent
Aussi peu salés que devant.
2e édition, I, p. 114.

La mise en regard des deux épreuves de la même pensée chez notre poète sera peut-être plus sensible encore pour son chef-d'œuvre le plus populaire :

[incurable
Ta douleur, Cléophon, sera donc
Et les sages discours
[secourable,
Qu'apporte à l'adoucir un ami
L'enaigrissent toujours?
. . . .

[éternelle,
Ta douleur, Du Périer, sera donc
Et les tristes discours
[paternelle
Que te met en l'esprit l'amitié
L'augmenteront toujours?
. . . .

[belles choses
Mais elle était du monde où les plus
Font le moins de séjour,
[que les roses
Et ne pouvait Rosette être mieux
Qui ne vivent qu'un jour.

[belles choses
Mais elle était du monde où les plus
Ont le pire destin;
[roses,
Et rose elle a vécu ce que vivent les
L'espace d'un matin [1].

Il semblerait, à comparer l'ébauche à l'œuvre définitive, que l'on mette côte à côte l'essai d'un écolier et le modèle du maître, le bloc de marbre mis au point par le praticien, et la statue polie du sculpteur. Malherbe prouvait ainsi, bien avant Buffon, que le génie peut être une longue patience [2]. Rien ne confirme mieux cette théorie que l'étude détaillée de sa versification.

II

Quantité.

Pour ce chapitre de sa versification, comme du reste pour tous les autres, mon plan comprendra simplement deux parties : quelles sont les théories, quelle est la pratique de Malherbe?

Il est assez délicat d'établir ses théories sur la quantité, parce que nous ne trouvons pas dans sa biographie par Racan le moindre renseignement. Nous y voyons seulement que, outre tous les conseils sur la rime qui y sont rapportés, Malherbe « le reprenait encore de beaucoup de choses pour la construction de ses vers, et de quelques façons de parler trop hardies qui seraient trop longues à dire, et qui

1. T. I, p. 39, variantes, et p. 39-40, v. 1-4, 13-16.

2. Malherbe aimait d'un amour si tendre les délicatesses du français que, quand il avait trouvé une expression qui lui plaisait, il l'appelait « sa mignonne ». Cf. Chevreau, dans l'éd. de 1723. t. I, p. 263. Ménage cite un curieux exemple de la façon dont Malherbe tâtonne pour arriver à la beauté pure; pour ce vers :

A souffrir des mépris et ployer les genoux (I, 274, 9),

« comme notre poète était extrêmement exact, et qu'il ne se contentait jamais, afin de contenter les autres, il l'a tourné en plusieurs façons. Il avait mis au commencement :

A souffrir leur mépris, et baiser leurs genoux.

Il mit ensuite :

Et comme des autels adorons leurs genoux;

et enfin :

A souffrir des mépris, et ployer les genoux,

qui est mieux sans doute. » (P. 219-220.)

auraient meilleure grâce dans un art poétique que dans sa vie » (I, LXXXIII). Comme précisément toute la vie de Malherbe a été un art poétique, long et bourru, nous devons regretter le scrupule excessif de Racan. Heureusement nous pouvons suppléer à son silence par le Commentaire sur Desportes. Là où nous pouvons rapprocher les remarques isolées qui forment le Commentaire, de ses théories développées, par exemple pour la rime, nous constatons que sa doctrine *in extenso* et ses critiques de détail sont presque identiques, ces dernières étant comme les paradigmes des règles énoncées dans sa Biographie. Nous pouvons en conclure que de même, pour la quantité, ses remarques sur Desportes nous permettront de remonter à ses principes généraux.

La chose pourtant reste difficile : en général, quand il s'agit de la quantité en français, on ne peut constater qu'une pratique courante, une routine qui ne peut être une règle, un simple empirisme qui permet à chaque poète de suivre sur ce point son expérience personnelle.

De plus quelques critiques sur Desportes sont formulées comme des arrêts, mais sans que le juge donne ses considérants. C'est ainsi que pour certaines diphtongues, il blâme la synérèse purement et simplement, sans dire pourquoi; il note pour *poète* la quantité suivie dans ce vers :

O Phœbus, ô grand dieu des *poetes* invoqué (IV, 451).

Pour *douaire* (p. 445), pour *ruine* (p. 407), il n'admet pas qu'on les compte comme dissyllabes : il veut qu'on distingue trois syllabes. C'est une question d'oreille; et l'on pourrait accumuler ces critiques, faites avec autorité, mais non pas fondées en raison, sans arriver à une conclusion, à une idée générale. Il n'en est pas toujours ainsi, et la lecture du Commentaire permet de constater chez Malherbe trois principes.

Quelle que soit la quantité adoptée, l'important est de n'en adopter qu'une, et de s'y tenir. Lorsque Malherbe souligne *hier* compté pour deux syllabes (p. 238), puis plus loin pris comme monosyllabe (p. 455), cela ne veut pas dire, bien entendu, qu'il blâme ces deux quantités, mais qu'il reproche à Desportes d'en admettre deux, de ne pas garder toujours la même. C'est encore ainsi qu'il dira à propos de ce vers :

Oui, mais le grand péril suit la grande entreprise,

« Note ici *oui* d'une syllabe et ailleurs il le fait de deux » (p. 269). De plus, mais sans être aussi catégorique que pour cette première règle, Malherbe pense que, quand il s'agit de décider de la quantité d'un mot, il vaudrait mieux lui donner le même nombre de syllabes qu'aux autres de même racine ou de même orthographe. C'est ainsi que pour *oui* adverbe, Malherbe trouve plus « raisonnable » d'en faire un dissyllabe comme *oui* participe, ou encore comme *réjoui*, *évanoui* (*ibid.*).

Enfin et surtout il pose nettement la seule règle qui s'impose, parce qu'elle est assez souple pour s'appliquer à tous les cas, pour varier avec le temps, en un mot pour être un guide, et non une gêne : l'usage doit être le maître (*ibid.*). On doit donc conformer la quantité à la prononciation usuelle. Mais comme, suivant la remarque de Vaugelas, il y a un bon et un mauvais usage, Malherbe, ainsi que nous le verrons en détail pour la rime, Malherbe choisit comme type la prononciation de Paris.

C'est cette conformité obligatoire de la quantité à la prononciation qui nous permet de suivre la pensée de Malherbe dans les différentes critiques sur le rôle de l'*e* muet dans le corps ou à la fin d'un mot. On pourrait en effet sans cela penser que Malherbe se contredit quand il condamne *ayent* monosyllabe (p. 335) et *voyent* dissyllabe (p. 391). La conclusion au contraire est très logique : il ne faut jamais employer de pareilles formes dans le corps d'un vers. Dans les deux cas, la finale, étant réellement muette, ne doit pas compter; mais d'un autre côté elle gêne l'œil, puisqu'il est impossible d'élider la voyelle de la finale. Lorsque, pour échapper à la difficulté par un autre procédé, Desportes écrit *aynt* pour *ayent*, Malherbe rétablit en marge la véritable orthographe (p. 329). Il n'admet pas de pareille licence pour faciliter le rôle de l'*e* suivi d'une ou de plusieurs consonnes. Il critique différentes fautes d'orthographe commises par Desportes pour éviter que certains vers n'aient treize pieds :

> Jupiter, s'il est vrai que tu *fusse* 'amoureux (p. 455).
> Des chardons *inutils* et des herbes méchantes (p. 377).

Il en est de même pour l'*e* final, souvent élidé par son prédécesseur ; Malherbe relève les formes suivantes : *labyrinth'* (p. 309), *choleriq'* (p. 314); il est aussi sévère pour les noms propres : *Zodiac'* (p. 307),

Prote' : « Jamais ne dis ni *Proté*, ni *Prométhé*, mais *Protée* et *Prométhée* » (p. 384).

Sans doute on pourrait croire, en se contentant du texte donné par M. Lalanne, que Malherbe considère ses corrections comme une indication plutôt que comme une règle absolue, puisqu'en certains cas il laisse passer sans protester des fautes analogues. Ainsi, lorsque dans cè vers :

> Des fortes mains d'Hercul' veux-je arracher la *masse* (p. 340),

il ne critique que l'emploi de ce synonyme de *massue*, on serait tenté de conclure qu'il admet la forme *Hercul'*, puisqu'il ne la blâme pas. Mais il serait dangereux, étant donné que pour les mots soulignés d'un simple trait, l'édition Lalanne présente des lacunes, indiquées par M. Brunot, il serait, dis-je, dangereux d'employer une méthode négative, c'est-à-dire de supposer que Malherbe admet tout ce qu'il ne souligne pas [1]. Provisoirement c'est la méthode positive qui seule peut nous permettre de nous servir sûrement du texte de la Collection des Grands Écrivains : il faut ne considérer comme documents que les observations indiquées comme faites par Malherbe. Cette méthode, que nous suivrons dans toutes les autres questions, nous permet de conclure dès maintenant, pour la quantité, que Malherbe, en proclamant ses règles, rompait avec les vieilles habitudes de la prosodie française, avec ces facilités dont on trouve tant d'exemples dans la poésie savante jusqu'à lui, dans la poésie populaire depuis ses origines jusqu'à nos jours [2].

Sa pratique est le plus souvent conforme aux principes que nous avons tirés du Commentaire. Malherbe suit le plus généralement la prononciation de son temps. Souvent c'est encore la nôtre. Ainsi le poète fait *faon* d'une seule syllabe, parce qu'on prononçait *fan* de son temps aussi bien que du nôtre [3]; de même pour *taon*, parce

1. Brunot, *la Doctrine de Malherbe*, p. 90, 117-121.

2. On en pourrait relever bien des cas dans les chansons les plus modernes; pour rester dans le domaine scientifique, je ne citerai que cet exemple, tiré de notre folk-lore :

> Nicolas Guillot, marchand d'allumettes,
> Qu'a vendu sa femm' pour un' vieill' poir' blette.
> (*Mélusine*, n° du 5 mai 1888, p. 101.)

3. I, 217, 206; cf. Thurot, *De la prononciation française*, etc., t. II, p. 541. Cf. dans l'édition de 1723 : croistre comme un fan de lionne, I, 85.

qu'on en faisait un monosyllabe, *ton* ou *tan*, alors comme aujourd'hui [1].

Pour l'*e* muet dans le corps d'un mot, Malherbe ne le compte pas lorsqu'il est réellement muet; exemples ces deux vers :

> Qui seront près de vous, et *crieront* à l'entour (I, 3, 18).
> *Marieront* ma fortune avecque le bonheur (I, 3, 24).

La chose nous paraît toute naturelle, notre prononciation étant encore celle de Malherbe. Au contraire nous serions surpris de voir *fléau* compté comme monosyllabe dans ce vers :

> Allez, *fleaux* de la France, et les pestes du monde (I, 219, 4),

si nous ne savions que jusqu'au commencement du XVIIIe siècle on prononçait « flô » [2].

Dans ce vers,

> Des plus riches présents de sa docte *poésie* [3],

Malherbe, en ne comptant l'*oé* de *poésie* que pour une syllabe, se conforme encore à l'usage des poètes, et aussi à la prononciation courante de son temps [4]. Mais alors pourquoi critiquer le même procédé chez Desportes? Il y a pis : il lui arrive, rarement il est vrai, de ne se conformer ni à ses propres principes, ni à la pratique de ses contemporains, lorsque, pour la même diphtongue, il fait ou ne fait pas la synérèse.

Ainsi, pour le son *iè*, il fait la diérèse, une seule fois, à la vérité :

> Le prophète laurier y croisse, et le *lierre* [5],

tandis que dans tous les autres cas il ne compte la diphtongue que pour un seul pied :

> Que vous ne *voudriez* pas pour l'empire du monde. (I, 13, 256.)
> Et *livriez* de si belles choses. (I, 34, 53.)
> Non qu'il ne me soit *grief* que la terre possède. (I, 43, 69.)
> A peine la *quatrième* lune. (I, 183, 33.)

1. I, 312, 17; cf. Thurot, *ibid.*, et Littré, *Dictionnaire*, article *Taon*.
2. Thurot, I, 512-513. Cf. I, 74, variante : Il est temps, ô grand dieu, que les *fleaux* de ton ire.
3. Gasté, *la Jeunesse de Malherbe*, p. 44.
4. Thurot, I, 545.
5. Gasté, p. 45.

Enfin pour le son *ion*, s'il ne compte *damnation* que pour trois syllabes dans ce vers de huit pieds :

> Pour sa damnation n'encourir (I, 288, 65),

il fait la diérèse dans *question* et dans *tentation* :

> Toute la questi-on n'est que d'un cimetière. (I, 57, 15.)
> De l'enfer les tentati-ons. (I, 288, 82.)

Pour l'*e* muet dans une syllabe finale, Malherbe a fait une fois ce qu'il reproche à Desportes : il a employé *soient* dans une pièce dont la date est incertaine, mais qui, à coup sûr, par la perfection de tous les autres détails prosodiques, ne peut être rangée ni dans les œuvres du début, ni dans celles de la fin :

> *Soient* toujours de nectar nos rivières comblées [1].

Pour l'*e* muet, précédé d'une voyelle, à la fin d'un mot et dans le corps du vers, Malherbe est très régulier dans toutes les pièces de sa maturité, celles qu'il avouait, qu'il avait eu le temps de corriger. On ne trouve de bizarreries que dans ses vers du commencement ou de la décadence, soit dans des ébauches, soit encore dans des pièces où il n'était pas libre. Ainsi, dans une chanson composée pour Mme de Rambouillet sur un air donné, Malherbe finit chaque couplet par un vers où l'hémistiche se termine à un *e* muet non élidé :

> En vous seule on *trouve* qu'il gèle toujours [2].

Serait-ce là une trace de ce que Quicherat appelait la coupe féminine [3]? Je le crois. On pourrait même penser que l'*e* muet doit compter, que le vers est de onze et non de dix pieds, si nous

1. I, 298, 38. Cf. sur une de ces fautes de début, corrigées plus tard, la remarque de M. Régnier, V, LXXXVI, et I, 44, variantes.

2. I, 248. Il en est de même pour le second vers de chaque couplet, où la césure porte également sur un *e* muet. Je ne crois pas que M. Régnier, le continuateur de M. Lalanne, ait raison de dire, à propos d'un autre vers de cette chanson : « Il se donne une ancienne licence relative à l'*e* muet, en faisant une syllabe de l'*e* de *supplie* » (V, LXXXVI). Cette théorie a pour elle Ménage : « Malherbe fit cette chanson sur un air qu'on lui avait donné : d'où vient que le dernier vers de chaque couplet est irrégulier, le premier hémistiche étant de six syllabes, dont la dernière est féminine » (p. 510). Il est difficile d'accorder cette façon de scander le vers avec les théories sur la césure épique. Cf. Clair Tisseur, *Modestes Observations sur l'art de versifier*, p. 48, 67-68.

3. *Traité de versification française*, 2e édition, p. 324-330.

n'avions dans *les Larmes de saint Pierre*, écrites en alexandrins, un exemple analogue :

> Quitte-moi, je te *prie*, je ne veux plus de toi [1].

De même dans une ode, ou, pour mieux dire, dans un fragment d'ode, en vers de huit pieds, on trouve un *e* muet non élidé et non compté :

> *Lassée* d'un repos de douze ans. (I, 213, 102.)

Dans deux autres cas, l'*e* muet final n'est pas élidé, et compte; mais il faut remarquer que ces exemples figurent dans des pièces du début :

> Le thym, le serpolet, et la *pourprée* fleur [2].
> *Anthée* dessous lui la poussière mordit [3].

En somme, dans sa pratique, sauf de bien rares exceptions, antérieures au moment où il se fit ses principes, ou postérieures à l'époque de son talent [4], il se conforme aux règles que nous avons tirées du Commentaire. Ce qui est encore plus certain, c'est qu'en réunissant ses théories et sa pratique, on constate déjà une tendance à restreindre pour la quantité les licences et même la liberté de l'ancien vers.

1. I, 9, 132. Il est vrai que, dans l'édition de 1689, ce mot est orthographié ainsi :

> Quitte-moy, je te *pri'*, je ne veux plus de toi.

Ménage ajoute : « Nos anciens ne faisaient point difficulté de dire *je te pri'*, pour *je te prie*, *je te suppli'* pour *je te supplie*. Mais il y a déjà longtemps que cette licence est bannie de notre poésie » (p. 9 et 241).

2. Gasté, *la Jeunesse de Malherbe* (Caen, Delesques, 1890), p. 45.
3. I, cxii; cf. Allais, p. 71.
4. Il faut se régler sur ce que Chapelain écrit à Chevreau : « Je voudrais seulement que vous n'eussiez point examiné *les Larmes de saint Pierre*, lesquelles il m'a désavoué lui-même comme un avorton de sa jeunesse : en effet elles ne sont pas comprises dans l'édition principale de ses œuvres, et il pourra sembler à ceux qui ne vous connaissent pas bien, que vous l'aurez voulu condamner en ce qu'il avait déjà condamné. » (14 septembre 1660, II, 97; cf. p. 107, note 1.) — Cf. Ménage, p. 220 : « J'ai souvent ouï dire à M. Guyet et à M. de Racan que l'auteur les désavouait. » Il serait donc imprudent de prendre au pied de la lettre le jugement dithyrambique qu'il porte sur lui-même :

> Les puissantes faveurs dont Parnasse m'honore,
> Non loin de mon berceau commencèrent leur cours;
> Je les possédai jeune, et les possède encore
> A la fin de mes jours. (I, 283, 141.)

III

Hiatus et cacophonie.

Malherbe n'a pas inventé la règle de l'hiatus, qui du reste n'a jamais été ni impérative ni catégorique. C'était simplement en vers la suite logique de ce mouvement général qui, dans la prononciation française, diminue le nombre des hiatus, à partir du milieu du XIe siècle [1]. Elle n'est pas absolument rigoureuse après lui [2]. Avant lui, sans la respecter toujours, on a quelquefois des égards pour elle. C'est ainsi que Desportes, en écrivant ce vers :

Elle donne les lois à mon entendement,

évite de commettre un hiatus, grâce à l'emploi du pluriel, et cela de l'aveu même de Malherbe (IV, 284). Celui-ci se contente de pousser les scrupules de ses prédécesseurs jusqu'au rigorisme. Il trouve qu'il y a hiatus, même quand les deux voyelles en présence sont séparées par une consonne muette. Desportes croit pouvoir dire :

Ne peut laisser son nid, y fait maint et maint tour.

1. A. Darmesteter, *Cours de grammaire historique*, 1re partie, p. 133-134.

2. On sait que l'hiatus reparaît de plus en plus au XIXe siècle, surtout dans ces dernières années. Parmi de nombreux exemples, harmonieux et poétiques, qu'on en pourrait citer, j'en prendrai un, où la rime du second vers justifie l'hiatus du premier : pourquoi en effet condamner entre deux mots l'hiatus qu'on admet très bien dans l'intérieur d'un mot ?

Le jour triste décline, et voici que tu erres,
O mon rêve! devant les maisons mortuaires.

Du silence, par G. Rodenbach, *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, mars 1888, p. 136.

Voici la doctrine contraire, soutenue par Edélestand du Méril : « Voltaire, Marmontel, M. Quicherat, etc., ne trouvent pas l'hiatus produit par la rencontre de deux mots plus vicieux que le concours de deux voyelles dans l'intérieur d'un mot; c'est oublier les premiers principes de la prononciation. La voix appuie nécessairement sur la dernière syllabe des mots pour en marquer la fin, et glisse si légèrement sur la voyelle qui en précède une autre dans le même mot, qu'on ignore quelquefois si elle a un son indépendant : *diable*, *biais*, *gardien*, *hier*. Une analogie complète ne pourrait d'ailleurs légitimer la conséquence qu'on en voudrait tirer; les sons désagréables, qui tiennent à la nature de la langue, ne justifient nullement les dissonances que la versification peut éviter. » *Essai philosophique*, p. 171, note 3. — Cf. M. de Gramont, *les Vers français et leur prosodie*, 2e édition, p. 39-40; Pellissier, *Traité théorique et historique de versification française*, nouvelle édition, p. 94.

Malherbe, sans tenir compte de la ponctuation, ni du repos à l'hémistiche, remarque que personne ne prononce *nide*, mais bien *ni*, et que, par conséquent, il y a là tout au moins une rencontre fâcheuse de voyelles (p. 469). Il en est de même pour ce vers :

A cheval et à pied en bataille rangée.

Malgré le repos du sixième pied, Malherbe critique cet hiatus *pié en*. Si l'on essaye de l'esquiver en prononçant *piét en*, on prononce comme un Gascon (p. 353); et l'on sait que Malherbe voulait dégasconner la poésie.

A plus forte raison, dans le corps d'un hémistiche, Malherbe relève-t-il les cacophonies analogues. Desportes écrit :

Veut qu'au bien et au mal nous ayons part ensemble.

Malherbe trouve qu'il aurait mieux valu mettre : « veut qu'au bien et *qu*'au mal »; le vers serait ainsi plus aisé à prononcer : on éviterait ce qu'il appelle, non pas l'hiatus, comme nous, mais l'entre-bâillement (p. 393).

Ce qui rend ces scrupules de Malherbe plus exagérés encore au fond qu'ils ne nous le semblent au premier abord, c'est une particularité de la prononciation au XVIIe siècle : on ne fait pas entendre les consonnes finales de la même façon, lorsqu'on cause familièrement, ou quand on parle avec une certaine emphase, surtout quand on déclame : dans ce dernier cas on fait sonner toutes les consonnes finales. Et cet usage, constaté à la fin du XVIIe siècle, a tellement force de loi, qu'il se prolonge dans tout le XVIIIe siècle [1].

La sévérité de Malherbe est donc excessive, d'autant qu'il avait à se reprocher plus d'une infraction à sa propre règle, plus d'une peccadille de jeunesse. Une de ses premières pièces, cette lamentation funèbre sur Geneviève qui vient d'être découverte, fourmille d'hiatus, et des plus durs :

Eussent deçà, delà, à secousses tremblantes.
Sous terre a été mise.
N'eut lui-même soufflé en la bouche les vers.
La fierté inhumaine.
Mène désespéré un lamentable deuil.
Mais làs! vous lui avez prodigué tout votre heur.

1. Cf. Thurot, II, 9-10.

Et n'y a rien en quoi désormais on contemple.
Ne vous ont pu mouvoir à lui estre plus doux.
Ces pieds qui en hiver faisaient dessous leur plante.
Caen qui en te perdant....
S'aigrit contre les cieux qui ne lui ont coupée.
Qui eussent alenti d'un tigre le courroux.
Si une âme pouvait....
Si tu as chéri....
Tu avais défendu....
Ce trésor qu'ici-bas tu avais eu si cher.
Ton Fèvre, et ton Fanu, et ton Malherbe aussi.
Depuis que tu es morte....
Donques il t'a fallu en la fleur de ton âge.
Pendu ores au croc....
Celui qui fou osait attendre leur lumière [1].

Ce nombre remarquable d'hiatus prouve qu'au moment où Malherbe faisait ses débuts, il ne songeait pas à imiter même les faibles scrupules des contemporains qui, obéissant à un simple instinct, avaient une tendance à éviter les rencontres de voyelles. Les hiatus que l'on remarque dans ses autres œuvres figurent seulement ou bien dans les essais du début où l'on voit qu'il ne s'était pas fait encore de principes, ou bien dans ses dernières ébauches, qu'il n'avait pas eu le temps de corriger et de conformer à sa doctrine. Dans les deux cas, la même conclusion s'impose : Malherbe fait naturellement des hiatus, parce que, en général, l'hiatus n'a rien de très choquant, parce que, en particulier, son oreille ne l'avertit pas sur le moment même qu'il vient de commettre ce genre de faute : puis, à la réflexion, il supprime ce qui lui paraît choquer non son oreille, mais ses théories. Comme un bon jardinier, taillant ses arbres, coupe tous les sauvageons, ainsi Malherbe, laborieux génie, supprime à loisir dans ses vers tout ce qui a poussé trop vite et irrégulièrement. Bien peu de ces irrégularités du reste lui ont échappé : dans les œuvres de jeunesse, je ne connais que ces trois exemples-ci :

Vous voyant sans beauté, et moi rempli d'honneur [2].
Je dirai : « Autrefois cette femme fut belle [3] ».
Je demeure en danger que l'âme qui est née. (I, 9, 137.)

1. Gasté, p. 37 et suiv., *passim*. — Cf. sur cette pièce, Allais, p. 54-55.
2. I, 3, 22. Ménage se trompe donc lorsqu'il dit : « Remarquez ce bâillement qui est d'autant plus remarquable qu'il est le seul qui se trouve dans les poésies de Malherbe, et que, d'un autre côté, Malherbe ne pouvait souffrir ces bâillements » (p. 242).
3. I, 3, 27. Cf. Allais, p. 73 et note.

Dans les pièces de la vieillesse, je ne relève que les fautes suivantes :

> Car l'âme qui lui est commise. (I, 287, 62.)
> Montrent le soin que tu as pris. (I, 285, 2.)
> D'où à peine un Dieu serait digne. (I, 296, 39.)

Malherbe a d'autant plus de mérite à s'imposer cette gêne, qu'il n'en devait point sentir instinctivement le besoin. On peut se demander en effet s'il avait vraiment une oreille de poète. Ménage lui accorde cette qualité, mais pour une question de pure technique : « Malherbe, qui avait l'oreille bonne, ce qui n'est pas une des moindres parties du poète, a toujours fait *fuir* de deux syllabes », etc. (p. 338.) Cela prouve que Malherbe était bon métricien. Reste à savoir s'il était vraiment poète. Chez lui, l'harmonie poétique, au lieu d'être un don, ne serait-elle pas une conquête? Ne serait-elle pas voulue, raisonnée, plutôt que spontanée? Une particularité bien connue semblerait le prouver. Il est, avec Corneille, un de ces rares poètes qui ne savent pas dire leurs vers. Au témoignage de Balzac, c'est le plus mauvais lecteur de son temps. On l'appelle même à cause de cela, en l'opposant à un comédien qui savait bien dire, l'*Anti-Mondory*. C'est à peine si on le comprend, à cause d'un défaut de langue : il est bègue; sa voix est sourde. Il mange la moitié de ses vers [1].

Sans vouloir tirer de ces renseignements une conclusion trop hardie, il est permis de penser que Malherbe, si mal habile à faire sentir l'harmonie de ses vers, la sentait peut-être lui-même moins qu'un Boileau ou qu'un Racine, excellents lecteurs de leurs vers et même de ceux des autres. Dans ce cas il n'aurait que plus de mérite à introduire dans ses vers une harmonie cherchée, voulue [2]. Si je puis lui appliquer l'image de V. Hugo, notre poète n'a pas une âme

1. Ajoutons un dernier défaut, très désagréable : il crachote en déclamant, « pour le moins six fois en récitant une stance de quatre vers », dit Balzac (XXXVIIe entretien, cité dans Malherbe, éd. de 1723, t. I, p. 53-54; cf. *Vie de Malherbe*, éd. Lalanne, I, LXXIX). « Le cavalier Marin, qui était la fécondité même, disait de Malherbe que c'était un homme fort humide (il crachait sans cesse) et un poète fort sec. » (Ménage, p. 314.) — « Il a dit de lui-même qu'il était de *Balbut* en *Balbutie*. » (Tallemant des Réaux, éd. Monmerqué, Techener, 1854, I, 287.)

2. « Il n'avait pas beaucoup de génie : la méditation et l'art l'ont fait poète. » (Tallemant des Réaux, I, 272.)

de cristal; et pourtant il parvient à faire entendre des sons purs et doux par plusieurs procédés, dont voici d'abord le plus matériel. Pour faire des vers assez harmonieux, la première condition est de n'y pas laisser apparaître la cacophonie. On doit donc se garder d'employer à la suite plusieurs syllabes commençant par la même consonne. A ce titre, Malherbe note un certain nombre de vers de Desportes : il met en marge les syllabes soulignées, et arrive ainsi à des effets assez comiques :

Et pour faire savoir qu'un Cupidon. *cun cu* (t. IV, p. 417).
Comme amour m'affolait. *ma mour ma* (p. 261).
De même, en mes douleurs. *mes men mes* (p. 260).
Puisque le ciel, trop ferme en mes malheurs. *men mé ma* (p. 263).
Si la foi plus certaine en une âme non feinte. *nen nu na* (p. 251).
Que supporte mon cœur dévot à ton service. *ta ton* (p. 255).
Laissant à ton départ mon âme désolée. *ta ton* (p. 257).
La volupté mignarde en chantant t'environne. *tan ten* (p. 265).
Qu'une beauté t'ait jamais pu forcer. *té té* (p. 304).
En moi toute autre ardeur désormais soit éteinte. *té tein te* (p. 262).
Mon cœur, nouveau captif, en est tout étonné. *tou té ton* (p. 291).
Fuyant tout entretien, je pense à mon martyre. *tou ten tre tien* (p. 256).

Remarquons que dans quelques-uns de ces rapprochements malicieux, Malherbe ne semble pas poursuivre seulement la cacophonie, mais encore souligner les syllabes qui peuvent fournir une équivoque. Sans cela, pour le vers :

En moi toute autre ardeur désormais soit éteinte,

n'aurait-il pas dû, s'il s'était préoccupé uniquement de l'harmonie, souligner plutôt le début : *tou tau trar*? Ce n'est pas du reste faire un procès de tendance à Malherbe, en soupçonnant chez lui cette intention, car, une fois tout au moins, on ne peut nier qu'il n'ait fait ainsi une sorte de calembour; pour ce vers de Desportes :

Mais vous, belle tyranne, aux Nérons comparable,

Malherbe écrit en marge *tira nos nez*, et observe que ces paroles sont mal rangées (p. 252).

Il blâme également la répétition d'une voyelle :

Vous ne croyez, madame, à mon pâle visage. *ma da ma* (p. 314).
Que l'unique beauté qui notre âme a ravie. *tra ma ra* (p. 269).
Quelle manie est égale à ma rage. *ga la ma ra* (p. 315).

Il critique enfin les rencontres de syllabes dures, comme dans ce vers :

Et qui ne suive point le trac accoutumé. *tra ca cou* (p. 266).

Que l'on réunisse tous les exemples où il paraît souligner une équivoque, ceux où il critique simplement la répétition d'une consonne, d'une voyelle, ou enfin la rencontre de sons désagréables, on constate chez lui un véritable éloignement pour tout ce qui rend le vers dur. Cette critique est celle qui se reproduit le plus fréquemment dans le Commentaire : sur les deux cents pages qui le composent, il y en a une centaine qui renferment des remarques de ce genre, et plusieurs à la page. Il faut encore attribuer à sa haine pour la cacophonie la condamnation du sigmatisme :

Médor qui tenait seul sa pensée asservie,

dit Desportes : *Sigmatismus*, prononce Malherbe (p. 414). Sa sévérité est telle qu'il condamne la répétition de l'*r*, même quand elle est plus sensible à l'œil qu'à l'oreille :

Un trait de ses regards me transforme en rocher (p. 311).

« Sept *rr* », ajoute en marge le critique, l'hypercritique même, qui découvre à la fois un hiatus et une cacophonie, par la rencontre des deux mêmes voyelles, dans ces mots : la partie immortelle. *Ti im*, met-il en note (p. 350).

Au lieu d'arriver au son pur et doux de prime abord, d'écrire des vers harmonieux parce qu'il a l'âme harmonieuse, Malherbe procède par tâtonnements, en supprimant laborieusement tout ce qui peut altérer la mélodie du vers. Il essaye de mettre en formules nettes, d'une précision algébrique, une qualité indéfinissable, insaisissable, qui est une affaire de don et non d'effort. Il n'est jamais plus content que lorsqu'il peut ajouter à sa Poétique un axiome bien tranchant. L'anecdote racontée par Pellisson le prouve bien. Un jour, se promenant avec Gombaud, Malherbe parle d'un vers de Mlle de Rohan :

Quoi! faut-il que Henri, ce redouté mònarque....

Quelque chose, répète-t-il, lui déplaît dans ce passage, sans qu'il puisse en trouver la raison. Gombaud cherche l'explication, et la

trouve immédiatement : les adjectifs terminés en *é* ne devraient jamais être mis avant le substantif, mais après : ceux qui finissent par un *e* muet au contraire peuvent être placés indifféremment. Par exemple on peut dire : *ce redoutable monarque* ou *ce monarque redoutable*; au contraire, il ne faut jamais dire : *ce redouté monarque*, mais bien *ce monarque redouté*. — C'était généraliser trop vite un cas particulier; en l'examinant bien, on ne trouverait qu'une seule remarque à faire : c'est que la première alternative est en effet indifférente, le nombre des pieds restant le même dans les deux cas, tandis que, *ce redouté monarque* formant un hémistiche et *ce monarque redouté* un vers de sept pieds, cette dernière forme a plus d'allure, et convient mieux à la poésie lyrique. Mais n'importe, un instinct d'harmonie plus ou moins obscur, plus ou moins discutable, vient de se transformer en une formule tranchante qui a l'air très claire. Malherbe l'adopte avec enthousiasme, aussi aise, dit Pellisson, que s'il eût trouvé un trésor (ce qui n'est pas peu dire, étant donné l'amour du poète pour l'argent), et il en fait une règle générale[1].

L'a-t-il toujours observée lui-même? Presque toujours, peut-on dire, car on ne peut relever qu'infiniment peu de manquements à cette loi dans toute son œuvre. En lui appliquant son système de critique, je signalerai :

Quelque excuse toujours. *kel kex ku.* (I, 36, 10.)
Voyez en quel état est aujourd'hui la France. *ta té to.* (I, 218, 7.)
T'ont ôtée à nos yeux. *ton to té.* (Gasté, p. 37.)
Enfin cette beauté m'a la place rendue[2]. *ma la pla.*
Mais que de deux marauds la surprise infidèle. *queu deu deu.* (I, 276, 5.)
Si trop haut m'élevant. *tro o.* (I, 21, 5.)
L'art, la nature exprimant. *lar la na.* (I, 25, 1.)

1. Pellisson, *Histoire de l'Académie*, éd. Livet, I, 124-125. Sa part d'invention dans cette loi serait encore plus faible, s'il fallait en croire Ménage : « M. de Gombaud m'a aussi souvent conté cet entretien qu'il eut avec Malherbe, mais non pas tout à fait de la sorte que M. Pellisson l'a rapporté : car il m'a toujours dit que ce fut lui qui s'aperçut que *redouté monarque* ne valait rien. » (*Observations*, etc., éd. Barbin, p. 274.) Ménage ajoute justement : « Quoi qu'il en soit, cette règle ou de Malherbe ou de Gombaud est absolument fausse ».

2. I, 28, 1. « M. des Yveteaux se moquait de ce vers, à cause de ce *m'a la pla* : ce qui ayant été rapporté à Malherbe, Malherbe dit plaisamment que c'était bien à M. des Yveteaux à trouver ce *m'a la pla* mauvais, lui qui avait dit *parablamafla*. M. des Yveteaux avait fait des vers, où il y avait *comparable à ma flamme*. » (Ménage, p. 455.) — Tallemant, en rapportant cette anecdote, la met sous forme de dialogue entre Malherbe et Des Yveteaux, I, 275-276. — Cf. Arnould, p. 53.

Ou par armes, ou par amour. *par ar, pa ra.* (I, 49, 104.)
L'infaillible refuge, et l'assuré secours [1].

Je cite ces cacophonies de différentes espèces, pour insister surtout sur leur rareté. Il aurait été imprudent du reste, du vivant de Malherbe, de les lui reprocher, ou de s'en autoriser pour en faire autant : car, à Racan, s'excusant d'avoir employé un mot, sous prétexte que son maître en avait usé avant lui, Malherbe répondit avec sa brutalité ordinaire : « Eh bien, mort Dieu! si je fais un pet, en voulez-vous faire un autre? » (I, LXXIII.)

En dépouillant l'argument, qui est bon, de l'image, qui est douteuse, on trouve une idée assez plausible : Malherbe recommande à ses disciples de faire comme lui, de viser à la perfection, et surtout de ne pas prendre pour modèle ses insuccès, ses erreurs. Il aurait contresigné certainement la théorie de Molière :

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler,
Et ce n'est point du tout la prendre pour modèle,
Racan, que de tousser et de cracher comme elle.

Il voulait surtout indiquer par quelle méthode on pouvait atteindre la perfection; et il ne croyait pas qu'il y eut, en particulier pour l'harmonie, de procédé trop minutieux. C'est ainsi qu'il condamne les vers monosyllabiques comme celui-ci :

J'ai tant et tant de maux que plus je ne dois craindre. (IV, 319.)

Il reprend même, dans l'excès de son rigorisme, les vers qui ne sont pas entièrement composés de monosyllabes : c'est ainsi qu'il critique, à cause des huit derniers mots, ce vers :

Cruels bourreaux de ceux qui font la cour aux rois. (IV, 267.)

C'était recommander aux poètes un scrupule inutile, et même impossible à satisfaire : ce qui le prouve bien, c'est le nombre des vers monosyllabiques même dans ses chefs-d'œuvre; car si l'on peut négliger ces deux-ci, qui figurent dans les pièces de la fin :

Tu sais bien que je suis de ceux. (I, 286, 13.)
Et tout ce que je vois n'est qu'un point à mes yeux. (I, 296, 30.).

1. I, 73, 99. On voit ici quelle est la faute : conformément à la règle de Gombaud, il ne devait mettre que : *le secours assuré.*

il faut relever, au cœur même de son œuvre, ces trois vers, qui lui paraîtraient blâmables chez Desportes :

> Et moi je ne vois rien quand je ne la vois pas. (I, 138, 14.)
> O toi qui d'un clin d'œil sur la terre et sur l'onde. (I, 218, 1.)
> Roi, le plus grand des rois, et qui m'es le plus cher [1].

Sur ce point, comme sur tant d'autres, on peut constater d'imperceptibles divergences entre la théorie et la pratique de Malherbe; elles servent surtout à constater l'identité fondamentale de l'une et de l'autre. Qu'il prêche d'exemple, ou qu'il énonce des principes, Malherbe enseigne toujours. Sans doute des poètes d'inspiration n'ont pas besoin de semblables conseils, et ne gagneraient probablement rien à regarder leurs vers à la loupe. Mais Malherbe ne tient pas école de génie. Il enseigne ce qu'il sait; il emploie son talent à développer, à guider le talent : aussi a-t-il été surtout bien compris par celui qu'on peut appeler le poète de talent par excellence. Quand on essaye de résumer, par un mot final, l'enseignement à la fois théorique et pratique de Malherbe sur la précision du français et sur son harmonie, on ne trouve rien de mieux que les deux vers de Boileau :

> Par ce sage écrivain la langue réparée
> N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.

IV

La Rime.

L'hommage rendu par Boileau à Malherbe est parfaitement mérité, car la doctrine de notre poète telle que nous l'avons étudiée jusqu'ici, a eu une influence profonde et immédiate sur ses contemporains. Pour la rime, ses principes ont eu un retentissement plus prolongé encore. Le théoricien qui voulait, dès le début du XVII[e] siècle, que la poésie fût un art de ciselure, une recherche curieuse des difficultés de la forme, que l'on compliquât la rime, que l'on s'enchaînât plus ou moins utilement à des minuties d'orthographe, à des scrupules

1. I, 280, 66. « Il n'y a guère de poètes français qui n'aient fait, sans y penser, des vers de mots d'une syllabe. Et ces vers ne sont pas désagréables en notre langue, à cause de l'*e* féminin. » (Ménage, p. 466.)

quintessenciés sur des nuances de prononciation, ce théoricien, dis-je, peut bien être proclamé, sans abus des formules littéraires, l'ancêtre des Parnassiens [1]. Tous les fondeurs d'Émaux, tous les sculpteurs de Camées, ne seraient-ils pas en effet surpris de retrouver leurs procédés les plus récents dans ce bon vieux passage où Racan rapporte la doctrine du maître : « La raison qu'il disait pourquoi il fallait plutôt rimer des mots éloignés que ceux qui avaient de la convenance est que l'on trouvait de plus beaux vers en les rapprochant qu'en rimant ceux qui avaient presque une même signification ; et s'étudiait fort à chercher des rimes rares et stériles, sur la créance qu'il avait qu'elles lui faisaient produire quelques nouvelles pensées, outre qu'il disait que cela sentait son grand poète de tenter les rimes difficiles qui n'avaient point encore été rimées [2] ». Peut-être Malherbe confondait-il ainsi la poésie et la versification [3]. Toujours est-il que le reste de son système, analogue à ce premier principe, forme un tout compact, un ensemble solide. Pour mieux analyser sa doctrine, et pour pouvoir plus tard en mieux suivre dans le détail l'influence sur les grands poètes ses successeurs, le plus simple est de numéroter les quelques règles qui constituent son enseignement.

RÈGLE I.

Malherbe défend à ses disciples de faire rimer ensemble le simple et le composé comme *temps* et *printemps*, *séjour* et *jour* (I, LXXXII). A ce titre il critique chez Desportes les rimes de *tour* et *retour* (IV, 348), *saillir* et *tressaillir* (p. 376), *armes* et *alarmes* (p. 366), *cède* et *excède* (p. 359), *vue* et *entrevue* (p. 349), *pris* et *surpris* (p. 266), etc. Ses critiques sont sobres, parce qu'il n'y a qu'à constater le délit pour le faire comprendre; il met en marge : *simple*

1. Cf. le Chapitre sur Molière, § IV. — Cf. Brunetière, *l'Évolution des genres*, t. I, p. 57-59, 63, 85; Robert de Souza, *le Rythme poétique*, p. 67-68.

2. I, LXXXIII. « *Turban, liban.* Malherbe affectait ces rimes neuves; je veux dire ces rimes de mots extraordinaires.... Et en effet elles plaisent par leur nouveauté. » (Ménage, p. 360.)

3. Question du reste très controversée : « Je fus bien étonné d'entendre, il y a quelques années, l'un de nos plus célèbres académiciens, feu M. Suard, dire en faveur de la rime qu'outre qu'elle était nécessaire, souvent on lui devait des inspirations et des beautés qu'on n'eût point trouvées sans l'examen et l'attention nécessaires à sa recherche. » *Mémoire sur la versification*, par le comte de Saint-Leu (Louis Bonaparte), MDCCCXIX, p. 29-30.

et *composé*, *mal rimé*, *conjugata*, *cette rime ne vaut rien*, *ridicule rime*. Une seule fois il est un peu plus long :

Mon cœur s'ouvrit par le milieu,
Alors qu'au partir de ce lieu.

« *Milieu* et *lieu* riment comme font *mijour* et *jour*, *michemin* et *chemin*, *minuit* et *nuit*, etc. » (p. 351).

RÈGLE II.

Il ne veut pas non plus que l'on fasse rimer ensemble des mots qui viennent de la même racine, comme *admettre*, *commettre*, *promettre*, qu'il fait dériver de *mettre* (I, LXXXIII). Aussi condamne-t-il ces deux vers de Desportes :

L'amour qui nous assemble
Veut qu'au bien et qu'au mal nous ayons part ensemble [1].

Cette règle est très nette et s'applique à des cas parfaitement définis. Il n'en est pas de même de la troisième.

RÈGLE III.

« Il ne voulait pas aussi, dit Racan, que l'on rimât les mots qui avaient quelque convenance, comme *montagne* et *campagne*, *défense* et *offense*, *père* et *mère*, *toi* et *moi*. » (I, LXXXII-III). A prendre ce mot « convenance » au sens que lui donne l'éditeur, « rapport », je ne vois guère que les deux derniers exemples qui présentent quelque analogie. Pourtant Malherbe, malgré la confusion apparente de sa pensée, voit nettement une chose : il ne faut pas employer de rimes qui s'appellent si bien l'une l'autre qu'un simple débutant puisse, étant donné le premier vers, deviner le mot qui terminera le second, comme *laurier* et *guerrier*, chez Corneille, *nuée* et *huée* chez Victor Hugo. Malherbe ne veut pas non plus que la rime soit tellement simple qu'elle ne cause aucun étonnement en arrivant, que le lecteur puisse se dire : j'en aurais bien fait autant. C'est conformément à cette indication

1. IV, 393. Par une petite erreur, Malherbe appelle cela une rime du simple et du composé : *ibid.*, note 1.

qu'il condamne les rimes de noms propres comme *Thessalie* et *Italie*, *Castille* et *Bastille*, *Alexandre* et *Lysandre* : « et sur la fin il était devenu si rigide en ses rimes qu'il avait même peine à souffrir que l'on rimât les verbes de la terminaison en *er* qui avaient tant soit peu de convenance » (I, LXXXIII). La pensée, on le voit, se précise : en somme, Malherbe ne veut pas que l'on fasse rimer ensemble les mots de même ordre ; il trouve mauvaise la rime de *patrie* et de *vie* (IV, 330), parce que ce sont deux substantifs ; de *cruel* et de *criminel* (IV, 306), parce que ce sont deux adjectifs ; quand Desportes fait rimer ensemble *croire* et *boire*, Malherbe, pour la même raison, trouve que c'est une triste rime (p. 447). En résumé, toutes ces critiques de détail et la règle un peu obscure du début peuvent s'unifier dans une formule plus nette : Malherbe condamne la rime facile [1].

RÈGLE IV.

C'est pour cela que nous le voyons exiger la rime « pour les yeux aussi bien que pour les oreilles » (I, LXXXII), ne pas se contenter de l'identité de son la plus complète, quoique le vers s'adresse à l'ouïe et non à la vue. Il ne permet pas « de rimer indifféremment aux terminaisons en *ant* et en *ent*, comme *innocence* et *puissance*, *apparent* et *conquérant*, *grand* et *prend* » (*ibid.*). Pourtant au XVIIe siècle, aussi bien que de nos jours, l'oreille, dans les deux cas, ne perçoit que le seul et même son *an* ; ce qui le prouve bien, c'est que, dans l'édition de 1723, orthographiée conformément à la prononciation parisienne, on trouve imprimés *patiance*, *sciance*, *incontinant*, *permanant*, *panchant*, *différant*, *apparant*, etc. N'importe : Malherbe trouve que dans Desportes *contenance* et *sen-*

1. Il y a de bonnes raisons à donner à l'appui de cette loi qu'il formule sans l'expliquer. La justification de cette règle est fournie par Edélestand du Méril, quoiqu'il paraisse en ignorer le principal auteur : « Les rimes qui marquent le mieux la mesure sont les plus frappantes, celles dont la rencontre éveille et retient plus longtemps l'action de la pensée ; ainsi les plus vicieuses sont des mots identiques, ou dérivés d'une racine commune ; leur rapport est trop habituel et semble alors trop naturel pour que l'on y rattache aucune valeur rythmique.... Le même principe oblige d'éviter... ces rimes banales que l'on a vues trop souvent associées ensemble pour attacher désormais aucune idée à leur rencontre.... On sent, au reste, que toutes ces règles sur l'insuffisance de la rime sont subordonnées aux ressources de la langue. » (*Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, 1841, p. 118-119).

tence riment comme un four et un moulin (IV, 266); même remarque pour *vaine* et *arène* (p. 445); c'est mal rimer que de mettre ensemble *saine* et *promène* (p. 347). On doit, pour toutes les différences d'orthographe, consulter et suivre aveuglément l'étymologie, même lorsque le son d'un mot n'est en rien modifié [1]. Cette sévérité peut paraître un scrupule exagéré ici : elle est fort à sa place dans la règle suivante.

RÈGLE V.

Malherbe veut que l'on satisfasse l'oreille aussi exactement que possible. Aussi condamne-t-il la rime d'une brève et d'une longue. Comme la quantité des voyelles a beaucoup changé de son temps au nôtre, il est bon de prendre les exemples qu'il donne lui-même : « Il ne voulait pas, dit Racan, que l'on rimât à *flame*, parce qu'il l'écrivait et le prononçait ainsi avec deux *m* : *flamme*, et le faisait long en le prononçant; c'est pourquoi il ne le pouvait rimer qu'à *épigramme*. » (I, LXXXIII.) Il semble, d'après ce compte rendu de Racan, que Malherbe considère comme longue une voyelle suivie d'une double consonne. C'est probablement d'après cette théorie qu'il trouve mauvaise la rime de *femme* et d'*âme* (IV, 352), de *glace* et de *masse* : « c'est une longue rimée avec une briève » (p. 251). Mais cette hypothèse n'est qu'une hypothèse, car nous le voyons critiquer la rime de *ville* avec *distille* (p. 383) sans dire pourquoi, et condamner la rime du même mot, écrit différemment il est vrai, *distile*, avec *débile* : « mauvaise rime, dit-il : *distile* a la pénultième longue, et *débile* l'a courte » (p. 327). L'important du reste ici n'est pas de savoir quelles étaient les longues et les brèves pour Malherbe, mais de noter cette première recommandation impérative : une longue ne doit pas rimer avec une brève.

1. Qui ne sait que toute la *court*
Comme à des théâtres accourt. (I, 112, 110.)

« ... Par cette raison d'étymologie, il fallait écrire *court* et non pas *cour*. Notre poète n'est pas à reprendre d'avoir rimé *court* et *accourt*. Mais ceux qui riment *cour* avec les mots qui se terminent en *our* sont encore moins à reprendre; car on prononce *cour* et non pas *court*. Et cependant j'apprends de M. de Racan que Malherbe ne pouvait souffrir les poètes de son temps qui rimaient *la cour* avec ces mots qui se terminent en *our*. » Ménage, p. 421-422.

On ne peut pas non plus faire rimer ensemble une voyelle et une diphtongue avec synérèse : après ces deux vers de Desportes,

A ton objet mon œil se rassérène,
Et ne connais ni tristesse ni peine,

Malherbe écrit : « *Rassérène* n'a point de diphtongue en sa pénultième, *peine* en a une » (p. 258).

On ne peut pas mettre à la rime deux diphtongues lorsque l'on fait la diérèse pour l'une et non pour l'autre :

Et moi je montre mon lien,
Heureuse marque de mon bien.

Malherbe remarque que Desportes fait là une faute, parce que la monosyllabe *bien* rime avec *lien* qui est dissyllabe [1].

C'est à peu près pour la même raison qu'il condamne les « rimes de Chartres [2] ». Les gens du pays Chartrain et de l'Orléanais prononcent en effet le son *eu*, par exemple le participe passé d'avoir, *eu*, en deux syllabes : *e-u* [3]. C'est donc une rime très faible pour l'oreille et très provinciale, que d'apparier par exemple *dure* et *heure* prononcé *hé-ure*. Aussi Malherbe se montre-t-il sévère, et à juste titre :

Quand il a fait un cours, sa force diminue,
Et sans plus requêter il va branlant la queue.

« Rime qui ne vaut rien, dit-il, elle est de Chartres. » (IV, 462.)

Car je veux en peu d'heure
Voir la fin de ma vie, et du mal que j'endure.

« Rime de Chartres », dit-il encore (p. 419).

Malherbe du reste, étant plus large en matière de géographie qu'en versification, étend fort loin les limites de la prononciation chartraine, car, après ces deux vers :

O temps, qui du haut ciel la vitesse mesures,
Las ! retourne, disais-je, à mesurer les heures,

1. IV, 287. Cf. Bellanger, *Études sur la rime française*, p. 273-275. Je ne sais sur quoi s'appuie le Père Delavenne, pour avancer ceci : « Une diphtongue rime bien avec une finale qui a les mêmes lettres, mais qui forme deux syllabes ». *Traité de versification française*, p. 20.
2. Cf. Bellanger, p. 269-271.
3. Cf. Thurot, I, 519.

il ajoute : « rime provençale, ou gasconne, d'une diphtongue avec une voyelle [1] ». La prononciation qu'il préconise comme normale est celle de Paris. Sans doute il s'en écarte quelquefois : par exemple il écrit *basme* pour *baume* [2]. Mais le plus souvent il s'y conforme jusqu'à l'exagération. Dans l'usage de Paris, il distingue et suit l'usage du peuple, et même, dit Vaugelas, de la lie du peuple [3]. Il s'appuie sur cette prononciation pour interdire la rime des mots dont la finale se prononce et s'écrit *eur*, avec *bonheur* et *malheur* : la raison, c'est que les Parisiens prononcent *bonhur*, *malhur* [4]. C'est en effet ainsi que l'on imprime ces mots dans l'édition de 1689 :

> Tant de riches grandeurs, tant d'*hureuses* vieillesses.
> Ces enfants bien *hureux*, créatures parfaites.
> Et vous, femmes, trois fois, quatre fois *bienhureuses* [5].

C'est encore au nom de l'usage de Paris que Malherbe défend de faire rimer *ils ont eu* avec *vertu*, parce que, dit-il, on prononce à Paris : *ont é-u* [6].

1. IV, 382. C'était aussi l'avis de Furetière : un personnage de son *Roman bourgeois* déclame ces vers :

> Vous transpercez si fort un cœur
> Que, quand je l'aurais aussi dur.

« Voilà, dit Charroselles, une rime gasconne ou périgourdine, et vous la pouvez faire trouver bonne en deux façons, en violentant un peu la prononciation; car vous pouvez dire un *cœur* aussi *deur*, ou un *cur* aussi *dur*. » (Éd. Tulon, Garnier, p. 283.)

2. Vaugelas, II, 430-431. — Cf. Thurot, I, 433.
3. Vaugelas, II, 483.
4. Racan, *Vie de Malherbe*, I, LXXXIII.
5. Ménage, il est vrai, prétend que quelques Parisiens seulement prononcent ainsi, que ceux qui parlent le mieux disent *malheur* et *bonheur* (p. 497). Mais son assertion ne prouve qu'une chose, c'est que, prononçant lui-même *malheur* et non *malhur*, il était tenté de diminuer le nombre de ceux qui prononçaient autrement, et de les ranger dans une classe inférieure. D'autres grammairiens donnent raison à Malherbe. — Cf. Thurot, I, 515.
6. I, LXXXIII. — Cf. Thurot, I, 519; et Vaugelas, I, 433-434. Pourtant, par une contradiction singulière, dans l'édition Ménage de 1689, conforme à la prononciation parisienne, on imprime toujours ce mot *u* et non *é-u* :

> Ont *u* peur de la mort, et se sont mis en fuite;

ou encore :

> Qui n'*ust* cru que ses murailles.

On trouve encore, comme particularité d'impression, c'est-à-dire de prononciation, *mal-veuillance* pour *malveillance*, *fis* pour *fils*.

RÈGLE VI

Autant Malherbe est exigeant pour l'identité complète des sons à la rime, autant il condamne sévèrement les consonances inutiles, par exemple les vers léonins. Lorsque Desportes croit pouvoir écrire :

> Mais puisqu'un si grand prix à ma foi n'est promis,

Malherbe remarque que *prix* au milieu du vers et *promis* à la fin n'ont guère bonne grâce (IV, 431). Comme ce grand philologue a eu le mérite de ne jamais inventer de terminologie spéciale, et de désigner les particularités de la versification par les mots de la langue courante, il critique tous les cas analogues comme présentant une *rime au milieu*, une *rime au milieu du vers*, ou encore une *rime à demi-vers*. Il les blâme pour les syllabes sonores :

> Et qu'il fallait partir sans jamais revenir (IV, 382).
> Qui la fait contenir sans mouvoir ni gémir (p. 389).
> Comme un fier ennemi sois au moins asservi (p. 419, etc.).

Il est aussi rigoureux pour cette fausse rime, même lorsqu'elle est en *é* ou en *è*, quoique ce son lourd éveille bien difficilement dans l'oreille la sensation d'une rime. Il trouve « vicieuse » cette rime à l'hémistiche :

> Il ne faut point penser qu'il puisse reposer. (IV, 376.)

Ou encore, à côté de ce vers :

> Sur le tombeau sacré d'un que j'ai tant aimé,

il écrit cet arrêt : « Rime au milieu du vers est vice » (p. 293). Malherbe a certainement raison au fond : car tout ce qui peut faire hésiter un auditeur sur le moment où finit un vers, diminue ce plaisir spécial à la poésie, qui consiste à donner, pour chaque système de douze syllabes accentuées et non élidées, l'impression d'un commencement, d'un milieu et d'une fin. Malherbe condamne aussi, et très logiquement, la rime de l'hémistiche du second vers avec la fin du premier :

> Car l'amour et la loi sont sans comparaison.
> Amour est un démon....

« C'est un vice, dit-il, quand, après avoir rimé un vers, on finit le demi-vers suivant en la même rime, comme ici *démon* après *comparaison*. » (IV, 358.) Même sévérité pour le son *é* :

Un songe imaginé que l'on dit fermeté
M'avait si bien pipé....

Malherbe remarque qu'il y a là « trois demi-vers rimés l'un à l'autre [1] ».

*
* *

Telles sont les six règles essentielles qui composent sa théorie de la rime. Dans la pratique il les applique exactement, presque rigoureusement. Ils sont donc bien rares, les manquements à ses règles, que je vais signaler.

Pour la première, je ne trouve que trois cas dans lesquels le simple et le composé riment ensemble :

Roi que je ne verrai jouir....
Et pense à te réjouir. (I, 26. 7.)
Sous l'influence d'un bon astre...
Contre l'effort de tout désastre. (I, 287, 45.)
Et puisque Malherbe le dit
Cela sera sans contredit [2].

1. IV, 436. Edélestand du Méril donne de bonnes raisons à l'appui de cette interdiction : « Puisque la puissance de la rime augmente toujours avec l'impression qu'elle produit, les règles de la versification doivent proscrire tout ce qui pourrait affaiblir ou détourner l'attention. Telles sont, au premier rang, toutes les consonances différentes qui lient ensemble des mots que le rythme rendait étrangers; cette répétition superflue fatigue l'oreille, et la laisse peu sensible aux consonances essentielles qui servent de base à la mesure. » (*Essai philosophique*, p. 131-132). — Cf. *ibid.*, p. 107, note 5.

2. I, 289, 113. — Cf. Allais, p. 136. On ne peut en effet compter comme faute contre la première règle la rime de l'auxiliaire *être* avec lui-même :

Rochers, où mes inquiétudes
Viennent chercher les solitudes,
Pour blasphémer contre le sort,
Quittez la demeure où vous êtes,
Je suis plus rocher que vous n'êtes,
De le voir, et n'être pas mort. (I, 153, 19 et suiv.)

M. Lalanne remarque en note : « Ce vers, qui rime trop bien avec le suivant, manque dans les éditions de 1630, 1631 et 1635, où, à l'exception des deux premières lettres, il est resté en blanc. Je le trouve pour la première fois dans l'édition de Troyes, 1647, in-8, qui porte le titre de *troisième*, comme celle de

Pour la seconde règle, qui défend de faire rimer des mots formés avec la même racine, je ne connais que deux exemples :

> Car l'âme qui lui est commise....
> Et n'être en l'Érèbe remise. (I, 288-289.)
> Mais ores à moi revenu
> Comme d'un doux songe advenu. (I, 289, 104.)

Or ces exemples-ci, comme les deux précédents, sont tirés d'une pièce qui n'a probablement pas été corrigée [1].

Il en est de même pour la troisième règle; le seul exemple de réelle faiblesse que l'on puisse citer figure dans la même ode :

> Mais l'amitié que je vous dois
> Par delà ce que je voulois. (I, 289, 95.)

Les trois premières règles, qui sont vraisemblablement de l'invention de Malherbe, sont moins importantes que les suivantes; Malherbe a respecté celles-ci plus scrupuleusement encore que les autres. C'est seulement dans les *Larmes de saint Pierre* que l'on trouve une véritable faute contre la règle IV :

> La mer a dans le sein moins de vagues courantes
> Qu'il n'a dans le cerveau de formes différentes. (I, 7, 67.)

Car ce qu'on serait quelquefois tenté d'appeler une rime faible pour l'œil, n'est souvent qu'un changement de l'orthographe de Malherbe à la nôtre : ainsi pour ces vers :

> Puisque tu m'as été si mauvaise compagne,
> Ton infidèle foi maintenant je dédaigne. (I, 9, 131.)

M. Lalanne, pour atténuer cette faute apparente, remarque que dans la plupart des mots en *aigne* l'*i* ne se prononçait pas. Il faut ajouter que dans les éditions conformes à la prononciation, celle de Ménage,

1635, Ménage, qui n'avait peut-être pas consulté l'édition de 1647, a comblé la lacune par le vers suivant :

> Quoique insensibles aux tempêtes,

reproduit sans observation par Saint-Marc et tous ses successeurs. J'ignore si le vers est de Ménage. » Ménage le tenait vraisemblablement de Racan; car sans cela, si la correction avait été de lui, il l'aurait crié bien haut. Or son Commentaire est muet sur ce point. La variante est du reste excellente.

1. Cf. I, 285, notice.

celle de 1723, on trouve le mot écrit comme on le prononçait : je *dédagne*[1].

Non content de se conformer aussi rigoureusement à sa doctrine, Malherbe dépasse peut-être encore dans la pratique la sévérité de ses théories. Ainsi, à propos de la rime de *labyrinthe* et d'*absinthe* (I, 248, 37), Ménage remarque que jamais Malherbe n'a fait rimer les mots finissant en *inte* ou en *in* avec ceux qui se terminent en *ainte* et en *ain*, tandis qu'au contraire les poètes parisiens se permettent si volontiers cette facilité, qu'on appelle ces rimes « parisiennes » (p. 511).

Cette orthodoxie, trop minutieuse pour l'orthographe, est excellente au contraire pour l'oreille. Il ne faut plus parler ici de recherche quintessenciée, mais de conscience scrupuleuse. Les rimes de Malherbe sont exactes pour l'oreille la plus délicate. Pourtant Ménage a réussi à découvrir deux fautes, en cherchant bien, et même trop bien. Il trouve que dans ces deux vers,

> Confiné parmi ses tempêtes;
> Quant à nous, étant ou vous êtes (I, 86, 40),

« *tempestes* et *estes* ne riment pas bien; *estes* en *tempestes* étant ouvert, et fermé en *estes* » (p. 491). Or si Meigret prononce *ètes*, Thomas Corneille préfère *étes*; si Hindret considère ce son comme ouvert et bref, d'Olivet pense qu'il se rapproche plus de l'*e* fermé. Mourgues résume les débats en remarquant que l'on n'est pas d'accord sur la quantité[2]. Malherbe pourrait donc appeler de ce premier arrêt de Ménage, et surtout de celui-ci :

> Que si le ciel ne les dissout....
> Ce n'est rien que de pouvoir tout. (I, 167, 34.)

« *Dissout* est long, dit Ménage, et ne rime pas bien avec *tout* qui est « bref » (p. 489). Les abstracteurs de quintessence essayent bien au XVIIe siècle de distinguer dans le son *ou* des longues et des brèves, mais sans y réussir[3]. Critiquer de pareilles vétilles chez Malherbe,

1. De même dans ces deux vers :

> Étaient-ce impressions qui pussent aveugler
> Un jugement si clair? (I, 30, 35.)

Les éditions imprimées conformément à la prononciation donnent *cler*.

2. Thurot, I, 63.

3. Cf. Thurot, II, 617, 622-623.

c'est presque le reconnaître impeccable sur les rimes de longues et de brèves bien distinctes.

Il en est de même pour les consonnes finales, muettes ou sonores. Ainsi, lorsque nous prononçons à la moderne ces vers-ci :

De tous ces visages pâlis
De l'éternelle fleur de lis (I, 45, 20),

la rime ne paraît pas très exacte pour l'oreille qui entend *pâli* et *lisse* : au XVIIe siècle, elle était régulière, que l'on fît sonner des deux côtés l'*s* finale, ou qu'on en étouffât le son [1].

La seule faute que Malherbe ait commise contre la cinquième règle consiste dans la rime de *malheur* avec *douleur*. Ménage a remarqué le premier que cela était contraire à ses maximes [2]. Il faudrait ajouter deux rimes de Chartres, si elles ne figuraient dans ces pièces de la fin qui ne peuvent réellement pas être imputées à Malherbe : je ne les cite que pour mémoire :

Non, Malherbe n'est pas de ceux
Que l'esprit d'enfer a déceus. (I, 288, 74.)
Pour moi, en ce que j'en ai veu,
J'assure qu'elle aura l'aveu [3].

Quant à critiquer l'exactitude de ses rimes pour les exemples suivants, *lois* et *appelois* (I, 61, 72), *françois* et *sois* (I, 282, 116), etc., ce serait simplement prouver qu'on ignore une des particularités les plus connues de l'ancienne langue. Malherbe écrit de même en prose, et dit : « Cent ou six vingts vers que je *vois* envoyer au Roi [4] ». Cela prouve que la même orthographe en vers n'est pas une licence [5]. Quant à l'oreille, elle était pleinement satisfaite, car ces mots se prononçaient alors en *oué* [6]. On trouve encore des vestiges

1. Cf. Thurot, II, 10 et suiv.
2. I, 164, 27; I, 309, 10. — Cf. Ménage, p. 497.
3. I, 289, 109. Pourtant la rime de Chartres ne disparaît pas complètement. On la retrouve au XVIIIe siècle : « Voltaire ne craignait pas de dire dans le VIIIe chant de *la Henriade* :

Près des bords de l'Iton et des rives de l'Eure
Est un champ fortuné, l'amour de la nature. »
(Edélestand du Méril, *Essai philosophique*, p. 121, note 2.)

4. IV, 68. — Cf. Vaugelas, II, 417.
5. C'était l'orthographe courante : Balzac fait rimer *tu formois* avec *voix* dans des vers insérés dans son *Socrate chrétien*, p. 343.
6. Cf. Crouslé, *Éléments de versification française*, p. 47.

de cette prononciation en Vendômois, où l'on entend des paysans dire, par exemple : « Moué, je respecte la loué ». Ils parlent comme déclamaient les meilleurs orateurs du grand siècle : Patru écrit, comme il prononce : « Ce n'est plus dans les cellules ou dans les parloûërs qu'on la déchire [1] ».

C'est encore à l'usage de Paris que Malherbe se conforme lorsqu'il emploie ces rimes que l'on appelle encore de nos jours, et si improprement, normandes : lorsque l'on fait rimer ensemble deux mots en *er* dont l'un rend le son *é* et l'autre le son *érre*, on dit que c'est une rime normande. C'est ainsi que pour une strophe où Malherbe met :

> Et qu'il ait de quoi se vanter
> A la table de Jupiter (I, 52, 160),

Ménage dit : « *Vanter* et *Jupiter* ne riment pas, *er* en *vanter* étant fermé, et ouvert en *Jupitêr*. Notre poète emploie encore ailleurs ces rimes vicieuses que nous appelons *normandes*, parce que les Normands qui prononcent l'*er* ouvert comme l'*er* fermé les ont introduites en notre poésie.... On ne doit jamais les employer si ce n'est pour ne pas perdre quelque belle pensée [2]. » Ces rimes auraient été en effet normandes si Malherbe et les Parisiens avaient prononcé *vanté* et *Jupité*. Mais il n'en est rien. Au témoignage de Du Gardin, en 1620, l'*r* « se prononce rudement » dans Jupiter, enfer, Lucifer, comme dans *ferrum* et *terror*, tandis que dans les infinitifs la consonne finale « sonne plus doucement » comme dans *fero*, *tero* [3]. Une curieuse remarque de Vaugelas, *De la lettre R, finale des infinitifs*, nous indique encore plus précisément quel

1. XVI[e] plaidoyer, éd. de 1681, t. I, p. 473. Cette prononciation subsiste à Paris jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. A la Constituante, le 7 mai 1791, L'ABBÉ COUTURIER dit : « Moi, je vous cite *ma loi* qui est aussi la vôtre. — UNE VOIX A GAUCHE : *Malouet*. (On rit.) — M. COUTURIER. Non, ma loi. » (*Journal logographique*, XXV, 287.) Là la plaisanterie confirme ma règle. Ici, l'exemple, aussi probant, devient dramatique. Au tribunal révolutionnaire une pauvre femme est victime de sa prononciation : « D. A elle demandé si, le 9 de ce mois, en présence de plusieurs citoyens elle n'a pas dit qu'il fallait un roy? — R. Qu'elle n'a point parlé de roi, tel qu'était Capet ou tout autre, mais d'un *rouet-maître*, instrument à filer. — Le juge qui l'interrogea mentionne cette réponse sur l'enveloppe du dossier. » (Wallon, *Histoire du tribunal révolutionnaire*, IV, 402.)

2. P. 363-364. — Cf. p. 228 : « *Pécher* et *chair* ne riment pas bien, *chair* étant beaucoup plus ouvert que *cher* ».

3. Cf. Thurot, II, 151.

est l'usage de Paris[1] : « Ce qui m'étonne, c'est que des personnes nées et nourries à Paris et à la Cour le prononcent parfaitement bien dans le discours ordinaire, et que néanmoins, en lisant, ou en parlant au public, elles le prononcent fort mal, et tout au contraire de ce qu'elles font ordinairement; car elles ont accoutumé de prononcer ces infinitifs *aller*, *prier*, *pleurer*, et leurs semblables, comme s'ils n'avaient point d'*r* à la fin, et que l'*e* qui précède l'*r* fût un *e* masculin, tout de même que l'on prononce le participe *allé*, *prié*, *pleuré*, etc., sans aucune différence, qui est la vraie prononciation de ces sortes d'infinitifs. Et cependant, quand la plupart des dames, par exemple, lisent un livre imprimé, où elles trouvent ces *r* à l'infinitif, non seulement elles prononcent l'*r* bien fort, mais encore l'*e* fort ouvert, qui sont les deux fautes que l'on peut faire en ce sujet, et qui leur sont insupportables en la bouche d'autrui, lorsqu'elles les entendent faire à ceux qui parlent ainsi mal. De même la plupart de ceux qui parlent en public soit dans la chaire ou dans le barreau, quoiqu'ils aient accoutumé de le bien prononcer en leur langage ordinaire, font encore sonner cette *r* et cet *e*, comme si des paroles prononcées en public demandaient une autre prononciation que celle qu'elles ont en particulier et dans le commerce du monde[2]. »

Malherbe, observateur fidèle de l'usage de Paris, devait prononcer ainsi. Ce qui le prouve, c'est d'abord que pour lui ces rimes sont exactes : dans son Commentaire sur Desportes il blâme comme présentant une « rime à demi-vers » l'exemple suivant :

> Je veux avec le fer son portrait effacer. (IV, 380.)

Ce qui démontre ensuite qu'il les prononce en faisant entendre l'*r* finale, c'est sa remarque sur ce vers de Desportes :

> Un trait de ses regards me transforme en rocher.

Il trouve qu'il y a là « sept *rr* » (IV, 311). Il faut donc, pour que le compte soit juste, qu'il prononce *rocherre*. Ce qui le prouverait

1. Je ne cite pas le début de la Remarque, qui contient une erreur singulière : Vaugelas croit que les Normands prononcent *aller* comme s'il y avait *allaire*.

2. Vaugelas, II, 163. — Thomas Corneille ajoute ceci : « M. Chapelain... est de l'avis de M. de Vaugelas sur l'*r* finale des infinitifs qui ne se prononce point.... Il fait remarquer que cela n'a lieu que dans la prose, et qu'il faut faire sentir l'*r* de tous ces infinitifs à la fin du vers. » (Dans Vaugelas, éd. Chassang, I, 330-331.)

encore, c'est l'accentuation spéciale qui figure dans les éditions de 1689 et de 1723 :

> Un fleuve au travers de la *mèr*,
> Sans que son goût devienne *amèr*.

Ces rimes normandes ne sont pas très nombreuses chez lui, et j'en aurai dressé la liste complète lorque j'aurai dit qu'il fait rimer :

Chair avec *pécher* (I, 4-5);
Cher avec *chercher* (I, 43, 70); *lâcher* (I, 28, 11); *loger* (Gasté, p. 40);
Cher avec *marcher* (I, 280, 68);
Clair avec *aveugler* (I, 30, 35);
Enfer avec *philosopher* (I, 129, 12);
Jupiter avec *douter* (I, 122, 218); *quitter* (I, 147, 22); *vanter* (I, 52, 160);
Mer avec *consumer* (I, 17, 360).

Ces rimes furent longtemps à la mode, et bénéficièrent de l'engouement littéraire que l'on avait alors pour la Normandie. Puis la réaction vint. Thomas Corneille remarque en 1687 qu' « il ne faut jamais faire trop sentir l'*r* finale », et l'Académie française, plus sévère, dit en 1704 : « On ne fait jamais sentir l'*r* des infinitifs terminés en *er*[1] ». Dès 1654, Port-Royal condamne ce genre de rimes et dit, à propos de l'*e* ouvert et de l'*e* fermé : « Ces deux prononciations sont si différentes que quoique les poètes anciens et nouveaux prennent souvent la liberté de les rimer ensemble, comme en ces deux vers de Ronsard :

> Sers-moi de phare, et garde d'abîmer
> Ma nef qui flotte en si profonde mer,

et que de même Malherbe ait rimé *philosopher* avec *enfer* : néanmoins il n'y a point d'oreille qui n'en soit choquée; et il est certain qu'à bien juger des choses, cette rime doit être rejetée non seulement comme peu bonne, mais comme tout à fait vicieuse[2]. » Malherbe s'en dégoûte le premier. Après avoir écrit le début d'une strophe ainsi :

1. Dans Vaugelas, éd. Chassang, II, 164.
2. *Règles de la poésie française*, chap. II, § 3, à la fin de la *Nouvelle Méthode*. On sait qu'elles sont de Lancelot. — Cf. Ménage, *Commentaire*, p. 215 : « M. Lancelot, qui est un homme d'une grande vertu et d'un grand savoir, a donné de grands éloges à ces quatre stances dans ses *Règles de la poésie française*, imprimées à la fin de sa *Nouvelle Méthode* ».

Les Muses hautaines et braves
Comme filles de Jupiter
Ne savent que c'est de flatter
A la manière des esclaves,

celui que Scarron appelle : « le Prince de la rime normande [1] », change ces vers contre ceux-ci :

Les Muses hautaines et braves
Tiennent le flatter odieux,
Et comme parentes des dieux
Ne parlent jamais en esclaves (I, 108, 11);

et cela, pour supprimer la rime normande; du moins Ménage le tient de Racan, « de qui j'ai appris aussi, dit-il, que Malherbe, sur la fin de ses jours, avait conçu une si grande aversion contre ces rimes normandes, qu'il avait dessein de les ôter toutes de ses poésies [2] ».

Il est impossible d'être plus scrupuleux dans la pratique de ses propres théories. Il n'y a qu'une règle que Malherbe ait manifestement violée, et souvent : la sixième. On rencontre chez lui maint vers léonin, malgré la critique qu'il en fait chez autrui. Ménage n'a su en relever qu'un seul cas, et encore bien véniel, puisque l'hémistiche du premier vers d'une stance rime avec le dernier vers de la stance précédente. Étant donnée la pause qui les sépare, la consonance n'est pas sensible, par conséquent n'est pas fautive [3]. Mais Ménage aurait pu en signaler bien d'autres. Les rimes léonines en *é*, les plus admissibles du reste, sont les plus nombreuses. C'est ainsi que la dernière syllabe de l'hémistiche rime avec la fin du vers, plus ou moins faiblement, dans les cas suivants :

Pour mourir satisfait n'aura que désirer. (I, 233, 78.)
Nous n'avons plus sujet de te rien demander. (I, 70, 12.)
Naguère que j'oyais la tempête souffler. (I, 240, 13.)

La dernière syllabe d'un hémistiche rime avec la fin du vers précédent :

Ayant toujours fait espérer
Qu'un soleil qui naîtrait sur les rives du Tage. (I, 236, 3.)

1. Ménage, p. 419.
2. *Id.*, p. 415 et suiv.
3. I, 39, 9. — Cf. Ménage, p. 561.

Deux hémistiches riment entre eux :

Et n'ayant rien si cher que ton obéissance,
Où tu le fais régner, il te fera servir. (I, 72, 77.)

Trois rimes à demi-vers se suivent :

Le plus aimable objet qui fut jamais aimé,
On ne m'ait pu nier qu'il ne fut adorable [1].

La faute est encore plus sensible avec les rimes plus pleines et plus sonores que le son *é*. On trouve en effet l'assonance de l'hémistiche avec la fin du vers :

La nuit qui lui survient n'a jamais de matin (I, 269, 18);

la rime d'un hémistiche avec la fin du vers précédent ou du vers suivant :

Certes c'est un bonheur dont la juste raison
Permet à votre front la couronne du monde (I, 262, 8) ;
Si parmi tant d'ennuis j'aime encore ma vie,
Je suis mon ennemi (I, 254, 5);

la rime de deux hémistiches entre eux :

Grand aise et grand amour des âmes et des yeux
Louis dont ce beau jour la présence m'octroie. (I, 25, 2.)
Je suis vaincu du temps; je cède à ses outrages,
Mon esprit seulement exempt de sa rigueur. (I, 283, 138.)
Vaincra de ses destins la rigueur obstinée
Et reprendra le teint de sa verte saison. (I, 261, 7.)

La faute est encore plus sensible lorsque les deux vers où figure l'assonance léonine riment ensemble : car l'oreille, au lieu des deux alexandrins à rime plate qu'a écrits le poète, perçoit plutôt un quatrain en vers de six pieds à rimes croisées : à la place de ce distique :

Houlette de Louis, houlette de Marie,
Dont le fatal appui met notre bergerie... (I, 229, 1),

un auditeur distinguera aussi bien cette petite stance :

Houlette de Louis,
Houlette de Marie,
Dont le fatal appui
Met notre bergerie [2]....

1. I, 240, 8. — Cf. I, 229, 9; 259, 4; 260, 6; 261, 14; 263, 14; 265, 21; 283, 150; 297, 7.
2. Le premier prosodiste qui, à ma connaissance, ait donné l'explication la

Quoique la raison qui fait interdire les vers léonins soit excellente, et qu'il ne faille pas une oreille très exercée pour découvrir les manquements à cette règle, Malherbe, on le voit, a laissé subsister cette faute assez fréquemment même dans les œuvres de sa maturité. Et cependant, pour un grand nombre de cas, une simple inversion eût supprimé ce défaut. On ne sait donc trop que penser de cette hypothèse de Vaugelas, contresignée par Ménage, sur le cas suivant :

> Ma foi, qu'en me voyant elle avait agréable,
> Ne lui soit contemptible en ne me voyant pas. (I, 176, 66.)

Malherbe aurait préféré *contemptible* à *méprisable*, quoique ce dernier mot fût plus beau, plus français, et plus en usage, pour éviter la fausse rime de l'hémistiche avec la fin du vers précédent [1].

Il ne me reste plus qu'à signaler quelques particularités de ses rimes. Il est à remarquer qu'il n'a écrit qu'une seule pièce en rimes plates (I, 264). Elle figurait dans une lettre à Racan avec ce commentaire : « Vous savez trop bien ce que c'est que de vers, pour ne connaître pas que ceux-là sont de ma façon. Si vous en goûtez la rime, goûtez-en encore mieux la raison ». (IV, 32.) Il a composé une chanson uniquement en rimes féminines :

> Sus, debout, la merveille des belles,
> Allons voir sur les herbes nouvelles
> Luire un émail dont la vive peinture
> Défend à l'art d'imiter la nature. (I, 226.)

Il a fait une fois des stances en rimes masculines :

> Objet divin des âmes et des yeux,
> Reine, le chef d'œuvre des cieux,
> Quels doctes vers me feront avouer
> Digne de te louer? (I, 194.)

plus satisfaisante de l'inconvénient du vers léonin, est M. Pellissier, dont l'étude, quoique destinée à des élèves, est remplie de vues personnelles et d'excellentes théories : « Nous rendons à la rime toute sa dignité et nous lui restituons son véritable rôle en disant qu'elle a été inventée pour marquer le moment final de l'unité rythmique. On peut expliquer par cette raison (nous l'ajouterons en passant) qu'il soit interdit de faire rimer l'hémistiche avec la fin du vers précédent ou celle du même vers : la transgression de cette règle serait cause, en effet, que l'oreille, troublée et désorientée, pourrait transposer l'unité de mesure. » (*Traité théorique et historique de versification française*, nouvelle édition, p. 8.) Ce traité élémentaire est le meilleur qui ait été composé jusqu'ici.

1. Vaugelas, II, 227; Ménage, p. 501.

Deux fois, mais dans des chansons, on trouve trois rimes masculines différentes à la suite :

> Je ne vois plus, ni ne vis plus.
> Qui me croit absent, il a tort,
> Je ne le suis point, je suis mort. (I, 293.)
> Et les étés mûrissent les moissons,
> Chaque saison y fait son cours;
> En vous seule on trouve qu'il gèle toujours. (I, 247.)

Ces particularités sont du reste assez insignifiantes, et si je les ai rappelées, c'est pour être complet.

En somme, toute la doctrine de Malherbe peut se résumer ainsi : la rime doit être exacte, rare, riche.

L'exactitude du poète dans la pratique était si grande que ses rimes servaient aux grammairiens à déterminer l'exacte prononciation d'un mot[1].

La rareté de ses rimes et leur étrangeté ne nous semblent plus guère ni très rare ni très étrange, habitués que nous sommes par nos virtuoses modernes à des singularités et à des excentricités de rime[2]. Elles étonnaient encore au XVIIe siècle; on les imitait, on les copiait[3].

1. « Vaugelas se sert de ce vers de Malherbe, qui rime à *fleuves*, pour montrer qu'il faut prononcer *veuve* et non pas *vefve*. C'est ainsi en effet que ce mot doit être prononcé. » (Ménage, p. 359.) — Cf. Vaugelas, II, 134.

2. Pourtant les vrais poètes ne tiennent guère de nos jours à l'exactitude exagérée de la rime pour l'œil. M. Rollinat, maître rimeur et maître poète, affiche même son mépris pour cette règle, dans ce quatrain :

> Au long du maillet lisse et net
> Le villebrequin sans sa mèche,
> Ajoute un 5 baroque et rèche
> Au valet qui fait un grand 7. (*La Nature*, p. 313.)

Victor Hugo avait du reste déjà osé ceci :

> On me tordait, depuis les ailes jusqu'au bec,
> Sur l'affreux chevalet des X et des Y.
> (*Contemplations*, A propos d'Horace, t. I, p. 59.)

3. « Théophile se moque assez plaisamment en quelque endroit de ses poésies de certains poètes de son temps qui croyaient avoir bien imité Malherbe, quand ils l'avaient imité par ces rimes. Voici ses termes :

> Imite qui voudra les merveilles d'autrui.
> Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui.
> Mille petits voleurs l'écorchent tout en vie....
> Ces esprits mendiants, d'une veine infertile,
> Prennent à tout propos ou sa rime, ou son style,
> Et de tant d'ornements qu'on trouve en lui si beaux
> Joignent l'or et la soie à de vilains lambeaux,
> Pour paraître aujourd'hui d'aussi mauvaise grâce
> Que parut autrefois la Corneille d'Horace.
> Ils travaillent un mois à chercher comme à *fis*
> Pourra s'apparier la rime de Memphis. » (Ménage, p. 360-361.)

Quant à la richesse de la rime qu'il a recommandée par ses préceptes et par ses exemples, on peut se demander si la fortune de la poésie est fort intéressée au luxe des rimes. On peut même avancer qu'il y a antinomie entre la rime et la pensée : quand la première s'enrichit, l'autre s'appauvrit. Sans doute pour les petits genres, j'entends par là les pièces courtes, insupportables si l'on n'y trouve la perfection, pour les sujets où l'esprit et le travail ont plus de part que le cœur et l'improvisation, la rime riche vaut mieux que la rime suffisante. Mais pour le théâtre, pour le poème épique, pour l'ode, la richesse de la rime conduit forcément à la pauvreté de la pensée. La rime millionnaire, comme on dit maintenant, amène une gêne comparable à celle qui pèserait sur le commerce, si on supprimait toutes les pièces de monnaie et tous les billets de banque divisionnaires pour ne garder que les pièces de cent francs et les billets de mille. De même qu'en matière d'échange il est bon d'avoir des louis, des pièces de cinq francs, voire de gros sous, il n'est pas mauvais en poésie de se contenter d'une rime simplement à son aise, suffisante, faible même à l'occasion, si la pensée qu'elle contient est forte. On ne saurait mieux dire sur ce sujet que ne l'a fait Scherer dans un de ses meilleurs articles, et le mieux est d'en citer les passages principaux : « M. de Banville pensera de moi ce qu'il voudra, je tiens que la rime riche a tué la poésie française.... Il s'est établi peu à peu qu'on était libre de ne pas faire de vers, mais non pas libre, si l'on en faisait, de s'affranchir des conditions nouvelles. L'oreille, les yeux sont devenus plus exigeants, si bien que ceux-là mêmes qui seraient tentés de protester ne peuvent plus se satisfaire si aisément qu'autrefois. Un grand poète contemporain a dû à cette révolution du goût de perdre une partie de son prestige, et un autre, d'entre les plus excellents et les plus chers, en a subi — comment dirai-je? — une transformation. La disgrâce d'Alfred de Musset n'était pas entièrement injuste; c'était la punition de la négligence. Musset faisait rimer *beaux* avec *sanglots* [1]. » Puis, constatant que

1. *La Rime riche*, dans *le Temps* du 19 octobre 1888. Cf. Alphonse Karr, *le Livre du bord*, t. II, p. 178 : « La rime devint le fond de la poésie, ou plutôt toute la poésie pour le grand nombre; la pensée fut l'accessoire, et souvent un accessoire incommode qu'on oubliait d'inviter, comme on oublie les vieilles personnes radoteuses dans les joyeuses réunions de jeunes gens. Les vers devinrent pour la plupart des bouts-rimés; on commençait par chercher, disposer, aligner les rimes, si riches que les vers en étaient ruinés et pauvres, puis on remplissait le reste du vers avec ce qu'on pouvait. »

le plus admirable versificateur que nous ayons eu (j'ajouterai pour mon compte : le plus admirable poète), V. Hugo lui-même, a été quelquefois le jouet de la rime qu'il croyait manier à son gré [1], Scherer résume ainsi sa pensée : « Ma conclusion est qu'il faut en revenir à la rime suffisante, à la rime honnête homme, à celle dont se sont servis Racine et Lamartine, ou — si, comme je le soupçonne, il y a là l'une de ces pentes que l'on ne remonte pas, — il faut avoir le courage de se dire que la poésie est morte. » Peut-être est-ce bien pessimiste [2]. Sans doute le poète médiocre, tiraillé à tort et à travers loin de sa pensée par les lourdes nécessités de la rime, ressemble trop souvent au Diègue Laynez de Guilhem de Castro, qui, en essayant de manier son épée, tombe en avant ou pirouette de droite à gauche, entraîné par les coups de tête ou de flanc qu'il dessine dans l'air. Mais il y a des bras robustes qui manient allègrement l'arme trop lourde pour des mains débiles.

A coup sûr, la rime riche est discutable. Ce qui est indiscutable, c'est l'origine de cette mode. Scherer la fait remonter uniquement au romantisme et à Victor Hugo [3]. C'est une double erreur. Quels que soient les avantages de la richesse de la rime, d'après les praticiens actuels, ou ses inconvénients, d'après le théoricien moderne, il faut d'abord en rendre responsable Malherbe, le premier en date

1. Scherer s'appuie là sur une bien intéressante étude d'un poète et d'un critique, mort trop jeune pour avoir donné toute sa mesure, le seul qui ait vu les manuscrits de V. Hugo : « On sera curieux, je pense, de savoir quelle est, dans ces corrections, la part de la rime. Cette part est peu considérable. Il est rare qu'une rime soit changée. Visiblement V. Hugo ne cherche point la rime. Elle lui vient d'elle-même, et en même temps que ce qu'il a à exprimer. Elle semble faire corps avec la vision et la pensée. Elle en est à peine séparable. Est-ce parce qu'elle s'y accommode avec une docilité merveilleuse? ou serait-ce au contraire qu'elle les suggère? Elle exécute avec tant de rapidité, qu'on se prend à soupçonner qu'elle ordonne. Elle est la mieux dressée des esclaves, si elle n'est la plus fantasque des maîtresses. Cette union du rimeur et de la rime n'est point pourtant si absolue ni si continue qu'on ne sente çà et là que c'est la rime qui commande, et que même le rimeur a quelque peine à obéir. » (Jules Tellier, *les Manuscrits de Victor Hugo*, dans la *Revue bleue* du 6 octobre 1888, p. 432.)

2. On peut appeler de cette condamnation de la rime à un poète : M. Sully Prudhomme en effet, dans ses *Réflexions sur l'art des vers*, se montre très accommodant pour les rimes, riches ou pauvres : « suffisantes, elles satisfont... des attentes qu'elles ont créées pour l'ouïe, et en outre, rares et riches, elles la surprennent agréablement » (p. 39).

3. « C'est en poésie que le romantisme a surtout innové, c'est la substitution de la rime riche à la rime suffisante qui a été sa principale innovation, et c'est là qu'on voit le mieux comment une innovation peut être inévitable et cependant funeste.... V. Hugo est le fondateur de la rime riche. » (*Le Temps*, 19 octobre 1888.)

pour la théorie et la pratique de la rime rare. On ne peut en effet considérer les tours de force des rimeurs de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle comme un point de départ, un commencement [1]. Ces bizarreries restent isolées et stériles. A peine Marot en ressent-il quelque temps l'influence. C'est de l'acrobatie, ce n'est pas de la gymnastique. On regarde avec curiosité un instant : on n'est pas tenté d'imiter. Il n'y a pas là d'école poétique. Au contraire, Malherbe fait école. Un de ses titres les plus importants, quoique Boileau n'en dise rien, c'est d'avoir enseigné le dogme de la rime riche. Ajoutons vite qu'il a été surtout un professeur de césure.

V

La Césure.

Seulement, dans son enseignement, Malherbe procède moins en démonstrateur qu'en théologien : il énonce des dogmes, plutôt qu'il ne prouve l'utilité de ses règles. Pourquoi faut-il qu'il y ait une césure dans l'alexandrin, et qu'il n'y en ait qu'une, pourquoi doit-elle être placée après le sixième pied, et non autre part, ce n'est pas à Malherbe, mais aux théoriciens postérieurs que nous devons en demander les raisons, bonnes ou mauvaises [2]. Malherbe se contente, dans son Commentaire sur Desportes, d'indiquer, par des critiques rigoureuses, que la césure placée à l'hémistiche ne doit jamais disjoindre l'un de l'autre deux mots réunis par le sens et par la grammaire. C'est ainsi qu'il condamne les césures qui séparent :

1° Le sujet du verbe :

> Les premiers jours qu'Amour — range sous sa puissance;

« césure mauvaise », dit-il (IV, 257);

1. Cf. Le Goffic et Thieulin, *Nouveau Traité de versification française*, p. 42-48.

2. « Dans les vers peu étendus, de 4, 6 ou 8 syllabes, la rime suffit pour guider l'oreille; mais dans les vers de 10 ou 12 syllabes il lui faut une étape de plus. Seulement, comme les accents ressortent peu en français, il ne suffit pas que la voix puisse se reposer sur une syllabe accentuée; il faut encore que cette syllabe se présente toujours au même endroit; que la voix qui l'attend soit sûre de l'y trouver. Il faut donc au rythme français, naturellement si vague, pour le bien dessiner, une césure masculine toujours la même. L'uniformité et la rigoureuse fixité de la règle s'expliquent par la faiblesse et la valeur flottante des éléments qui constituent le rythme français. » (Benloew, *Précis d'une théorie des rythmes*, p. 91-92.)

2° Le nom, ou le pronom, du pronom qui s'y rapporte :

Faisant recacher ceux — qui déjà paraissaient ;

cela lui paraît une « très mauvaise césure » (p. 327) ;

3° Le complément, du verbe :

Et qui fait que tu as — tant de force en nos cœurs;

« ce vers est mal divisé » (p. 316);

Et faut qu'en voyant bien — mon malheur préparé;
Et pour n'avoir jamais — de repos sur la terre;
A derechef contraint — Phébus d'être pasteur;
Jamais le ciel ne mit — plus d'adresse et de grâce;

« mauvaise césure », dit-il [1];

Mais les voyant sans voir — le soleil de mes yeux;

« la césure de ce vers ne vaut rien », d'après lui (p. 457);

4° Deux compléments d'un même verbe :

Et n'espérer ni paix — ni trêve à mon malheur;

c'est un « faible vers, à cause de la césure » (p. 262);

5° Le verbe complément, du verbe auquel il se rapporte :

Mais celui qui voulait — pousser ton nom aux cieux;

« faible, dit Malherbe. C'est un vice quand, en un alexandrin, comme est celui-ci, le verbe gouvernant est à la fin de la première moitié du vers, et le verbe gouverné commence l'autre moitié; comme ici, où *voulait* est gouvernant, et *pousser* gouverné » (p. 352);

6° Le complément indirect, du verbe :

Et mon cœur cessera — d'idolâtrer vos yeux ;

pour Malherbe c'est une mauvaise césure (p. 255);

7° L'attribut, du verbe auxiliaire :

Je ne serai jamais — importun si je puis;

« mauvaise césure », dit-il (p. 284);

1. P. 353, 432, 451, 465.

8° Le participe, du verbe auxiliaire :

Les dieux bénins lui ont — le corps mortel ôté;
Et craint toujours qu'on ait — sur sa place entrepris;
Vu que vous n'étiez plus — qu'aux pleurs accoutumés;

« mauvaise césure », remarque-t-il à chaque fois [1];

9° L'adverbe du verbe :

O propos, qui sonnez — toujours en mes oreilles ;

« c'est encore une mauvaise césure » (p. 322);

10° La conjonction, du nom ou du verbe :

Car un tout tel destin — que le vôtre s'apprête ;

c'est un « mauvais repos » (p. 364);

11° Les deux termes d'une locution conjonctive :

Et ne conclus devant — qu'être bien avertie;

c'est encore là une « mauvaise césure » (p. 267).

On le voit, d'après Malherbe, la coupe de l'alexandrin doit être placée au sixième pied, marquée aussi bien par le sens que par le rythme, et l'on ne saurait mieux résumer la règle de Malberbe que ne l'a fait Boileau :

Que toujours dans vos vers le sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Encore Malherbe critiquerait-il le premier de ces deux vers : car non seulement il faut, suivant lui, qu'il y ait une césure après le sixième pied, mais encore il ne doit y en avoir qu'une. Dans ce passage de Desportes :

De Raison, qui vers nous son regard adressa,

il remarque que « ce vers est suspendu en la moitié de l'hémistiche » (p. 268).

Malherbe, allant jusqu'au bout de son système, prétend que même pour le vers de dix syllabes il faut une césure, et qu'il n'y en a qu'une

1. P. 464, 282, 291.

seule bonne, au quatrième pied. C'est pour cela qu'il trouve mal frappés ces vers :

Ah Dieu! que c'est — un étrange martyre. (IV, 426.)
Ce ne sont point — des baisers, ma mignonne. (P. 454.)

Sans être aussi affirmatif, il penche à croire également qu'il faut placer une césure au quatrième pied de l'octosyllabe : à propos de ce vers de Desportes :

Et ne fuis rien tant que mon bien,

il observe que « s'il y a quelque césure en ce vers, elle est sans doute en la quatrième syllabe. Voilà pourquoi il se faut garder d'y rimer, comme fait ici Desportes » (p. 325).

On voit quelle était la rigueur de sa théorie. Ce qui est surprenant, c'est qu'il ait pu s'y conformer strictement. On ne pourrait en effet citer qu'un nombre infiniment petit de fautes commises par lui contre sa propre règle, par exemple celle-ci :

Puisque finir, à l'homme — est chose naturelle. (I, 276, 4.)

Sa doctrine, si claire et si forte, s'impose, plus ou moins exactement, à presque tout son siècle. Elle est même si logique, qu'elle commence à revivre, après tous les coups soi-disant mortels que lui avaient portés le romantisme et les écoles postérieures [1]. Il n'en est pas de même pour sa théorie beaucoup plus contestable de l'enjambement.

1. « Dans les hémistiches mêmes, l'oreille cherche encore, instinctivement, à régulariser le rythme; mais si elle ne le peut, elle s'y résigne, et reconnaît qu'elle y trouve avantage. Cette transaction forcée profite, en effet, au vers; il y gagne de la variété dans son unité, ce qui l'embellit. » (Sully Prudhomme, *Réflexions*, p. 46-47.) — On retrouve, sous un autre nom, la règle de l'hémistiche dans le traité de M. de Gramont : « La règle du demi-repos entre les deux hémistiches est maintenant tombée en désuétude; la phrase peut être coupée à n'importe quelle place du vers, mais la *tonique médiane* (car il n'y a plus de raison pour dire la *césure*) doit être maintenue aussi rigoureusement que la tonique terminale. Plus elle sera nette et ferme, plus le vers sera nombreux et solide. C'est une des conditions *sine qua non* du rythme. On peut dire qu'elle fait le *vers* comme la rime fait les vers. » (*Les vers français*, p. 80-81.) Je ne saisis pas très bien la différence entre la vieille règle de l'hémistiche, et cette tonique médiane qui ne peut être que la syllabe accentuée d'un mot de valeur, d'un mot par conséquent presque toujours séparé de ce qui le suit par le sens et la prononciation.

VI

L'Enjambement.

Malherbe n'admet pas que le sens se continue d'un vers à l'autre, et s'arrête à la fin de l'hémistiche du second vers. Il critique comme « suspendus » les vers suivants de Desportes :

En la nuit seulement se corrompt la matière
Qui tient des éléments; (IV, 326.)
Et les grands comme vous sauront mille finesses
Pour vous amadouer; (IV, 364.)
Je veux avec le fer son portrait effacer
Du rocher de mon cœur; (IV, 380.)
Mais, ô cher monument de mon mal déplorable,
Tu ne suffisais pas : (IV, 383.)
J'ai mis du côté droit maint branchage assemblé
D'olivier et de myrte; (IV, 384.)
Et jamais un grand heur n'est acquis sans tristesse,
Comme vous connaîtrez [1];

Malherbe pousse la sévérité jusqu'à condamner l'enjambement, même lorsque le sens n'est que momentanément suspendu dans le second vers, lorsque le mouvement général reprend, après un court arrêt :

O grand démon volant, arrête la meurtrière
Qui fuit devant mes pas, car pour moi je ne puis,
Ma course est trop tardive, et plus je la poursuis....

« Le premier vers, dit Malherbe, achève son sens à la moitié du second, le second à la moitié du troisième » (VI, 250). C'est pour la même raison qu'il condamne comme *suspendus* les vers suivants :

Et que j'osai penser la superbe entreprise
De vous offrir mon cœur.... (p. 307).
Vous diriez à part vous que je ne puis changer,
Quoi que je veuille faire, et que quand l'inconstance (p. 357).
C'est en vain qu'on essaye à forcer la puissance
Du Ciel, qui nous contraint depuis notre naissance (p. 366).
L'autre accuse des yeux, l'autre a l'âme insensée
Pour des cheveux trop beaux ou de trop doux propos (p. 271).

Il trouve une « suspension très mauvaise » dans ce passage :

Que je cesse d'aimer, d'adorer et d'avoir
Au cœur votre portrait.... (P. 290.)

1. IV, 389; cf. p. 405, 411, 412.

Enfin, malgré son habitude d'éviter toute terminologie spéciale dans sa versification, il emploie une fois le terme consacré pour désigner cette particularité, et relève comme « vers qui enjambent sur le suivant » les lignes que voici :

Ayant depuis deux jours vainement pourchassé
Le vaillant Mandricard, il descend tout lassé
De chaud et de travail [1]....

Ce n'est pas chez lui une simple sévérité à l'usage exclusif de son prochain, mais une réelle question de conscience littéraire, de probité poétique, car il repousse pour son usage personnel la pratique de l'enjambement; on en trouve infiniment peu dans ses œuvres parachevées; je n'en connais que deux exemples :

Que tu sais bien qui n'a remède
Autre que d'obéir à la nécessité. (I, 271, 72.)
Mais cela m'arrivant,
Quelle serait ma gloire? Et pour quelle aventure [2]....

Quant au cas que souligne Ménage, il existe plutôt dans l'imagination du commentateur que dans la réalité des faits; qu'on en juge : il est question de l'immortalité :

Et les dieux ont gardé ce don,
Si rare, que Jupiter même
Ne le sut faire à Sarpédon. (I, 33, 29.)

La virgule qui sépare la fin du premier vers du commencement du second n'empêche pas Ménage de dire : « Malherbe enjambe ici d'un vers sur l'autre; ce qui est quelquefois permis, comme l'a très judicieusement observé M. Des Marets dans la préface de son *Clovis* : « Ce serait une pure faiblesse que d'abandonner la force en ces ren-« contres pour de tels scrupules, pourvu que l'on n'y retombe pas « souvent » (p. 557).

Si Malherbe condamne par sa théorie et par sa pratique l'enjam-

1. P. 399. — Cf. p. 445, 451, 452, 464, 468, 469.
2. I, 256, 47. — Je ne cite que pour mémoire les cas qui se présentent dans sa pièce inédite :

Car ceux qui regardant la noble architecture
De ce bienheureux corps, admirant la nature
Des astres, et de vous la puissante grandeur.

Gasté, p. 38; cf. p. 38-39, 45.

bement, c'est peut-être qu'il obéit à un secret instinct de poète lyrique : comme le remarque M. Sully Prudhomme, l'enjambement convient peu dans l'ode [1]. N'importe : sa défense fait d'abord loi pour tous les alexandrins, même dans les pièces en rimes plates; et, pendant plusieurs années, le vers n'ose plus enjamber sur le vers qui le suit [2]. On a peu d'exemples, dans l'histoire de la versification française, d'une pareille influence, d'une autorité aussi tyrannique. Il est juste de reconnaître que Malherbe est le premier à respecter la loi qu'il édicte. De là vient en partie le triomphe de sa doctrine, sur tous les points que nous avons étudiés jusqu'ici. Peut-être est-ce pour la même raison, prise en sens inverse, que la condamnation prononcée par Malherbe contre les licences poétiques fait moins autorité après lui, sa pratique ne corroborant plus sa théorie sur ce point aussi exactement que sur les autres.

VII

Licences.

Un de ceux qui ont le mieux défini les licences soi-disant poétiques, c'est l'abbé Maury : « Cette sévérité du mètre, dit-il, fixe rigoureusement au poète, dans chaque ligne, le nombre des syllabes, le condamne à une précision qui l'autorise à des licences heureuses [3] ». C'est bien là l'interprétation classique de la théorie des

1. « Le mode lyrique ne se prête pas aux enjambements. Victor Hugo n'en use guère que dans ses pièces à rimes plates. » (*Réflexions*, p. 83.) V. Hugo reconnait du reste que le procédé peut avoir du mauvais, que lui-même peut faire

De lourds alexandrins l'un sur l'autre enjambant,
Comme des écoliers qui sortent de leur banc.
(*Voix intérieures*, édit. *ne varietur*, III, 316.)

2. Chapelain écrit à Grentemesnil, le 4 mars 1662 : « Pour votre plainte sur la gêne que nos modernes ont donnée à notre versification, je la trouve la plus juste du monde.... Les enjambements n'étaient pas seulement reçus dans les langues mortes, mais ils en faisaient la principale force et les beaux ornements, et c'est un grand désavantage pour la nôtre que les courtisans et les ignorants ayent fait prévaloir leur goût en ce particulier-ci au goût des habiles et sensés. Pour les enjambements la chose est si résolue qu'il serait inutile de réclamer dessus, et à l'égard des vers ils ont une exclusion absolue.... Votre Malherbe est celui qui a donné le premier branle à cette sévérité : et son crédit vit encore chez nos poètes plus de trente ans après sa mort. Il n'y ferait pas sûr pour moi si je voulais tenter de les délivrer de ces chaînes, et ce serait s'opposer en vain au torrent. » *Correspondance*, II, 210, note.

3. *Essai sur l'éloquence de la chaire*, 1827, I, 118.

licences, et c'est bien mesquin. Changer une lettre à la fin d'un mot pour rimer plus exactement à l'œil, c'est commettre une faute d'orthographe avec préméditation. Violer une règle de la grammaire pour faire son vers, c'est manquer de probité artistique.

Au contraire, négliger une règle, parce qu'elle est conventionnelle et inutile, briser une entrave grammaticale parce qu'elle est devenue trop étroite pour l'idée qu'elle prétend enchaîner, c'est faire en vers ce que les grands écrivains font en prose, c'est créer. Une licence légitime ne devrait être chez le poète qu'une conquête sur la routine des grammairiens, conquête qui puisse servir aussi bien en prose qu'en vers.

Lequel de ces deux systèmes Malherbe a-t-il suivi, pour les licences d'orthographe, de prononciation, de morphologie et de syntaxe? Il ne se montre pas très sévère dans ses critiques sur l'orthographe de Desportes [1], et la raison en est très simple. L'orthographe n'est pas encore fixée, même au milieu du XVIIe siècle, à plus forte raison au début. Après les interminables discussions et disputes des grammairiens du XVIe siècle, en particulier de Meigret et de Guillaume des Autels, il fallait qu'une autorité reconnue par tous tranchât la question. Or l'Académie n'existait pas encore. Son Dictionnaire ne devait paraître qu'en 1694. Restait l'usage, très capricieux, si l'on en juge par les remarques de Vaugelas ou par les manuscrits du temps. Ce sont là questions trop connues pour qu'il soit utile d'insister. Je les rappelle seulement pour expliquer la bénignité singulière de Malherbe sur cette question [2].

Quand Desportes écrit :

> Tu t'abuses toi-même, ou tu me *porte* envie,

Malherbe se contente de rétablir la véritable forme dans la marge. (IV, 273.) Dans sa pratique il n'est guère plus sévère pour lui-même. Sans doute il faut laisser de côté les formes qui nous semblent bizarres parce qu'elles ne ressemblent pas aux nôtres, lorsque ces différences d'orthographe ne concernent ni la rime ni le nombre des syllabes, lorsque par exemple Malherbe écrit :

> Il n'est *orgueuil* endurci [3].

1. Cf. Brunot, p. 517-519.
2. Sur son orthographe, cf. le Lexique, *Introduction grammaticale*, p. LXXV-LXXXI.
3. Éd. Chevreau, I, 33.

Mais il est des cas où notre poète semble avoir modifié l'orthographe pour obtenir des rimes plus satisfaisantes pour l'œil, ainsi lorsqu'il fait rimer *regrettez* avec *felicitéz* [1], *ton fis* avec *Menfis* [2], ou encore lorsqu'il écrit :

Et quelque assaut que je *face*
L'oubli par qui tout s'efface [3].

Quelquefois la grammaire historique prouve que ces licences ne sont qu'apparentes, que Malherbe conforme son orthographe en vers à l'orthographe de la prose, par exemple lorsqu'il met :

... Que j'avais lorsque je *couvri*
Les plaines d'Arques et d'*Ivri*. (I, 167, 28.)

Vaugelas pense que cette façon d'écrire ne doit pas servir de modèle [4]. Tel n'est pas l'avis de Ménage : d'après lui, Vaugelas se trompe manifestement. On dit fort bien *je couvri*, *je croi*, *je di*; et si l'on ajoute une *s* à ces premières personnes, cela n'est « que par licence et en faveur des poètes » (p. 488). Cette dernière explication est mauvaise, mais la constatation de l'usage est intéressante à noter, et plaide en faveur de Malherbe. Je ne sais si l'on pourrait trouver une semblable excuse pour la singularité suivante :

Quand elles auront vu ce sujet qui *ravi*. (I, 291, 9.)

La question est beaucoup plus importante lorsqu'une modification dans l'orthographe entraîne un changement dans la prononciation. Malherbe en pareil cas se montre rigoureux. Il critique nettement toute négligence dans l'élision, quand celle-ci est nécessitée par le vers, et défendue par la prononciation :

Je maudis mon *offense, honteux* et repentant.

« Il se doit aspirer. » (IV, 176.) Ou encore :

Tandis la *Renommée*, hâtive messagère.

1. « Nous avons dit que dans l'écriture de Malherbe on ne distinguait pas toujours aisément l'*s* du *z*. Aussi ne relèverons-nous que la seule permutation, sûre et constante, de ces deux lettres qui a lieu dans les finales de noms, d'adjectifs, de participes, *ez* pour és. » Lexique, V, LXXV.
2. Éd. Chevreau, I, 14, 33.
3. Éd. Chevreau, I, 36.
4. *Remarques*, éd. Chassang, I, 227.

« Faute en la césure, dit-il, car *hâtive* s'aspire et par conséquent est tenu comme consonnante. » (IV, 416.) Il n'admet pas non plus qu'on tourne la difficulté en remplaçant l'*e* muet par une apostrophe :

Grand'amour en *grand'haine* est souvent convertie.

« *Grande haine*, dit-il : l'*h* est aspirée » (p. 428).

De même pour l'élision de l'*i* dans *si* : « *S'elle* peut brûler », dit Desportes. Malherbe met en marge : *si* (IV, 291).

Sera près de mon cœur, *s'elle* est loin de mes yeux.

« *S'elle* mal pour *si elle* » (p. 323) :

S'elle était sans rigueur, ce ne serait plus elle.

« *Si* ne se mange jamais, et faut dire *si elle* [1]. »

Cette question étant, comme nous l'avons vu, beaucoup plus importante que pour les cas où la différence d'orthographe n'intéresse que l'œil et nullement l'oreille, Malherbe conforme plus rigoureusement ici sa pratique à sa théorie. Là où nous constatons chez lui une orthographe bizarre, il y a le plus souvent conformité entre la forme et la prononciation de son temps : c'est de l'orthographe phonétique. C'est ainsi qu'il écrit *segond*, *segret*, au lieu de *second*, *secret*, parce qu'on prononce autour de lui : *segond*, etc. [2]. Lorsqu'il met à la rime *dédagner* au lieu de *dédaigner*,

Ton infidèle foi maintenant je *dédagne* (I, 9, 131),

c'est très régulier, parce que de Ronsard à Malherbe on prononce *dédagner*, *se bagner*, et que la prononciation actuelle ne prédomine qu'au milieu du XVIIe siècle [3]. Ce n'est pas pour la rime que le poète écrit :

Qu'à peine en leur grand nombre une seule se *treuve*,
De qui la foi survive, et qui fasse la preuve.... (I, 59, 28.)

Car il écrit le mot *treuver* de la même façon en prose [4]. Il en est de même pour le cas suivant :

1. IV, 341 ; cf. p. 343, 389.
2. Éd. Chevreau, I, 20. — Cf. Thurot, II, 203.
3. Ménage, 241. — Cf. Thurot, I, 329-331 ; II, 309.
4. III, 174, 537.

Et sa Muse, d'envie,
En dépit de la mort, te *redonroit* la vie [1].

C'était la prononciation courante, comme le prouvent des vers de ballet composés pour le Dauphin, que Malherbe envoie à Peiresc, quoiqu'ils ne soient pas « d'un bon maître » :

Des lis j'arborerai les braves étendards,
Pour mon petit papa *donroi* des coups de pique [2].

Il en est de même en matière de morphologie. Pour le genre des mots, on constate qu'en certains cas, où, à première vue, la chose a l'air de provenir des nécessités de la rime ou du rythme, Malherbe donne simplement aux mots un genre qu'ils n'ont plus maintenant, mais qu'ils avaient de son temps. Ainsi :

Henri de qui les yeux et l'image sacrée
Font un visage d'or à *cette âge ferrée* [3].
Que d'hommes fortunés en leur âge *première*
Trompés de l'inconstance à nos ans coutumière [4].
D'où s'est *coulée* en moi *cette lâche poison*? (I, 296, 25.)

Quand bien même on ne saurait pas d'autre côté que le genre des mots n'était pas encore fixé au XVIIe siècle, et que c'était, nous l'avons vu, une des préoccupations de Malherbe d'établir si tel mot était masculin ou féminin [5], nous devrions encore conclure qu'il n'y avait pas chez lui en pareille matière licence poétique, mais usage différent du nôtre, nous devrions, dis-je, le conclure du nombre des cas où la pratique de Malherbe s'éloigne de la nôtre sans qu'on puisse voir de quelle utilité cette singularité serait pour la confection de son vers :

Ce sera dessous *cet Ægide* [6].
Dont *le vain étude* s'applique. (I, 45, 18.)
Car aux flots de la peur *sa navire* qui tremble. (I, 7, 70.)
En *la navire* qui parlait [7].

1. Gasté, p. 44.
2. III, 248 ; cf. V, LXXXIII. « Nous disons tout librement *donré* pour *donneré*. » Péletier (1549), dans Thurot, I, 151 : « *donray* pour *donneray* ». Maupas (1625), dans Thurot, II, 290.
3. I, 5, 14 ; l'édition de 1723 donne même : *cet âge ferrée*. (I, 6.)
4. I, 10, 157. — Cf. Vaugelas, II, 444-445.
5. « L'an climatérique l'avait surpris délibérant si *erreur* et *doute* étaient masculins ou féminins. » (*Socrate chrétien*, *loc. cit.*)
6. Éd. Chevreau, I, 76. L'orthographe du temps n'est pas conservée dans l'éd. Lalanne, I, 186, 111.
7. I, 212, 74. « *Navire* est encore présentement féminin dans la haute poésie, et M. de Vaugelas n'a pas raison de dire qu'il n'est plus que masculin, et que ce serait faire une faute que de le faire féminin. » (Ménage, p. 237.)

C'est encore ainsi que pour le singulier ou le pluriel des mots, Malherbe ne se préoccupe pas d'ajouter ou de retrancher un pied à un mot, mais d'écrire en vers comme tous ses contemporains font en prose :

Les Immortels *eux-même* en sont persécutés [1].
La mort a des rigueurs à *nulle autre* pareilles. (I, 43, 73.)

On ne songerait même pas à relever ici l'emploi du singulier, si l'on ne connaissait la note de Ménage : « J'ai vu un grand critique qui soutenait que cette expression était vicieuse, et qu'après avoir dit *des rigueurs* au plurier, il fallait dire aussi au plurier *à nulles autres* : ce qui me semble bien remarqué » (p. 564). Je ne sais quel était ce grand critique : à coup sûr c'était un puriste. En prose on écrirait ainsi, encore aujourd'hui, sans croire faire une faute bien grave. Malherbe très probablement n'a pas voulu s'octroyer une licence dans ce vers : c'est une simple inadvertance.

Il n'en est pas de même pour les autres règles de la syntaxe, surtout pour celle dont il relevait l'oubli chez Desportes, et qu'il négligeait pour son propre compte, volontairement par conséquent [2]. Ainsi pour le pléonasme, il condamne celui du pronom :

Puis, las de ce métier, j'en choisis un nouveau,
Et garni de filets *je* vais chasser sur l'eau.

« *Je* superflu », met-il en marge. (IV, 452.)

Il critique également le pléonasme de l'article :

Et quand de m'en soustraire il m'en prendra *l*'envie.

« Il fallait dire : *il m'en prendra envie*. Il a voulu éviter la cacophonie, et a fait un solécisme. » (IV, 359.)

Il suffit de se reporter à l'*Introduction grammaticale* du Lexique [3], pour trouver une liste très nombreuse de pléonasmes semblables chez Malherbe. Il en est de même pour les ellipses. La contradiction la plus saillante est celle-ci : Desportes ayant mis :

Ardent amour la pousse, et la peur la retire,

1. I, 278, 26. — Cf. Brachet et Dussouchet, *Grammaire française*, p. 325.
2. Cf. Brunot, p. 337 et suiv.
3. V, LX et suiv.

Malherbe remarque que « puisqu'il y avait un article à *la peur*, il en fallait un à *amour* » (IV, 388). Ce qui ne l'empêche pas d'écrire pour son propre compte :

> Grandeurs, richesses, et l'amour. (I, 287, 35.)

Il est vrai qu'il met de même en prose : « Il m'en faut pour *cette* ville et pour Provence » (IV, 67). Mais cet exemple-ci n'est pas une circonstance très atténuante, car Malherbe prétend que la poésie et la prose ne doivent pas avoir la même syntaxe[1]. C'est surtout pour les inversions que la chose est sensible. Car, comme tout son siècle, il les considère comme une beauté [2]. S'il les critique souvent chez Desportes, ce n'est donc pas que le procédé lui déplaise : c'est l'application du procédé qui lui semble défectueuse. Il critique l'inversion, quand elle est inutile :

> Qu'étant *de vous vaincu* je m'estime vainqueur. (IV, 354.)

Il demande à quoi cette « transposition » peut servir, et en effet on ne voit pas quel gain le poète a cru pouvoir faire en modifiant l'ordre logique :

> Qu'étant vaincu de vous je m'estime vainqueur.

Il n'aime pas les inversions où la pensée se contourne péniblement :

> Quoi! mon cœur, d'endurer n'es-tu donc pas lassé,

lui semble une « transposition cruelle » (p. 459). Celle-ci :

> Je vais trouver les yeux qui sain me peuvent rendre,

est « fâcheuse » (p. 273). Desportes ayant écrit :

> Ayez de votre honneur, et non de moi, pitié.

1. « Pour les poètes, ce serait démonter des cavaliers, comme disait Malherbe, que de les mettre en prose, ces deux genres d'écrire ayant des formes différentes qui ne s'entr'accommodent pas. » (Lettre de Chapelain à Saint-Fleuret, II, 413, note.)

2. « Après les phrases consacrées à la prose, il n'y a rien qui rende les vers plus prosaïques (ce qui est un des plus grands défauts des vers) que ces expressions sans renversement. » (Ménage, p. 483.)

Malherbe remarque que « la transposition de ce vers le rend dur » (p. 301). Son critérium, dans tous les exemples que je viens de citer, est purement subjectif : ces inversions déplaisent à son oreille de poète, et peut-être aussi à son esprit jaloux : ne céderait-il pas surtout à la rage de critiquer Desportes? Le lecteur impartial n'est pas toujours de l'avis de Malherbe. On serait peu tenté de souscrire par exemple à ce jugement tranchant : « cette transposition ne vaut du tout rien », pour ce vers dont le mouvement paraît au contraire assez heureux :

Aux célestes beautés mon âme accoutumée. (IV, 331.)

Heureusement Malherbe trouve un terrain plus ferme, un principe objectif, lorsqu'il critique toute inversion qui nuit au sens. C'est à ce titre qu'il condamne un ordre de mots contraire à la logique. Desportes ayant mis :

D'un tel bruit vient frapper ton âme et ton oreille,

« il devait, remarque Malherbe, dire : *ton oreille et ton âme*. Quelque pédant trouvera ici d'une figure υστερον προτερον ; pour moi, j'y trouve une sottise » (p. 396). Cela n'est pas une boutade, mais une théorie, car plus loin, à propos de ce vers :

Je jure et vous promets de si bien m'employer,

« il devait dire, observe encore Malherbe : *Je vous promets* et *je vous jure*, et ne faut point ici alléguer υστερον προτερον, car c'est une sottise et non pas une figure » (p. 408). La faute est encore plus grave lorsque l'inversion, au lieu de fournir simplement, comme plus haut, matière à controverse, présente une obscurité. Rien n'est plus solide que la doctrine de Malherbe sur ce point. Desportes met :

O ciel clément, si juste est ma prière,
Guéris sa vue....

« Cette transposition du *juste* est mauvaise, prononce l'aristarque ; car il veut dire : *si ma prière est juste*, et il semble qu'il dit : *tant juste elle est* » (p. 342). Ces faiblesses indignent Malherbe si fort qu'il éprouve le besoin de traduire son indignation en latin. Ce vers de Desportes :

L'hiver de votre teint les fleurettes perdra,

lui arrache cette exclamation : *Quo me vertam nescio* (p. 345). Desportes aurait beau jeu à souligner chez son critique des fautes analogues. N'y a-t-il pas une transposition cruelle dans ce vers :

D'Espagnols abattus la campagne pavant? (I, 26, 4.)

N'est-il pas fâcheux, voire dur, d'écrire :

Celle qu'avait Hymen à mon cœur attachée
Au marbre que tu vois sa dépouille a cachée? (I, 223, 1.)

N'éprouve-t-on pas quelque peine à comprendre le distique suivant :

Et quel Indique séjour
Une perle fera naître? (I, 24, 18.)

Enfin Desportes n'aurait-il pas le droit de s'écrier à son tour en latin ou en français : Je ne sais comment il faut tourner et retourner ce passage-ci pour le comprendre :

Nous savons quelle obéissance
Nous oblige notre naissance
De porter à sa royauté? (I, 85, 31.)

Certes le tort de Malherbe n'a pas été d'introduire l'inversion dans ses vers, puisqu'il l'admettait dans sa prose [1]. Il ne la considérait pas comme une licence, mais comme une beauté poétique.

On le voit : des deux systèmes que j'ai indiqués sur la licence au début de ce chapitre, Malherbe a essayé de suivre le second, le meilleur, et a quelquefois versé dans le premier [2]. C'est l'éternel

Video meliora proboque,
Deteriora sequor.

Son tort a été de mettre sa pratique en contradiction avec ses théories, ou, si l'on préfère, de se montrer plus sévère pour

1. « Il ne s'en parle *du tout plus*. » (III, 92.) « Je les vous envoie. » (III, 53.) Cf. Lexique, *Introduction grammaticale*, V, LXIV-LXVIII. — Cf. Vaugelas, *Remarques*, t. II, p. 397-398 : « Voici une construction pervertie qui néanmoins est fort bonne : *De ce qui est le plus cher et le plus estimable, il ne fait point de compte*, dit M. de Malherbe.... Construction violée, mais façon de parler élégante et en prose et en vers : *Qui me croit absent, il a tort*, dit M. de Malherbe. »

2. C'est d'autant plus étonnant que, Ronsard ayant admis hautement la théorie des licences poétiques (Œuvres, *Bibliothèque Elzévirienne*, II, 17.), Malherbe aurait dû la proscrire impitoyablement.

Desportes que pour lui-même. C'est là une des petites taches qu'il faut bien reconnaître dans la versification de Malherbe : elle choquait peu, à vrai dire, ses contemporains, qui connaissaient mieux sa pratique que sa doctrine, et qui de plus trouvaient l'inversion belle même en prose. Cette dernière excuse est inacceptable pour une faute que les lecteurs du XVIIe siècle devaient trouver aussi grave que ceux du XIXe : les chevilles.

VIII

Les Chevilles.

Il était difficile d'étudier cette particularité dans le chapitre des licences poétiques, car rien n'est moins poétique ; et, sans partager la sévérité de Musset, sans dire avec lui que

Le dernier des humains est celui qui cheville,

il est impossible de ne pas prendre pour de simples paradoxes les divers raisonnements de Théodore de Banville sur les mérites de la cheville [1]. Il vaut mieux dire que la cheville est une fatalité pour les poètes qui écrivent beaucoup, et que, insupportable dans les pièces courtes qui exigent la perfection, elle n'est plus qu'un péché véniel dans les œuvres de longue haleine, poèmes épiques et poèmes dramatiques. Il n'y a pas de poète français, moderne ou ancien, chez qui l'on ne trouve des mots inutiles pour le sens et pour l'harmonie, et destinés par conséquent à faire le vers. Outre les mots de simple remplissage, placés à l'intérieur, il y a encore les mots postés à la fin, et dont l'unique raison d'être est qu'il faut rimer.

Malherbe avait pour toutes ces chevilles un profond mépris : « Quand on lui montrait, dit Racan, quelques vers où il y avait des mots superflus, et qui ne servaient qu'à la mesure ou à la rime, il

1. *Petit Traité de poésie française*, p. 62. Plutôt que de dire moi-même ce que je pense de cette tentative manquée, j'aime mieux citer un maître qui connaît à la fois la théorie et la pratique des vers français, M. Anatole France : « M. de Banville... a exposé ses théories poétiques dans un petit manuel de poésie qu'on lit avec agrément, mais qui ne témoigne pas de beaucoup de savoir ni de réflexion. C'est de la métaphysique de rossignol. Au demeurant, la théorie du vers français est obscure et difficile, et ce n'est peut-être pas affaire aux poètes à la constituer. » *Annales politiques et littéraires*, 4 décembre 1892, p. 358.

disait que c'était une bride de cheval attachée avec une aiguillette [1]. » L'image était peut-être plus nette pour les contemporains que pour nous; mais la pensée est très claire : c'est un blâme formel. Le Commentaire sur Desportes n'est pas pour diminuer cette impression :

> Amants qui vous plaignez *de votre ardent vouloir*,
> D'aimer en lieu trop haut, de n'oser vous douloir,

dit Desportes. « Cela s'appelle qu'il veut rimer », riposte Malherbe. (IV, 250.) Et les poésies de Desportes sont criblées de notes comme ceci : cheville, bourre, vent, moellon [2]. Quelquefois Malherbe développe sa critique. Sur ce vers :

> Le pouvoir *du destin ou du sort* inconstant,

il observe que Desportes « fait ici deux morceaux d'une cerise. Quelle subtile distinction peut-il alléguer entre le sort et le destin? Les poètes n'y en font point, s'ils ne veulent cheviller, comme il fait ici ». (IV, 385.) Comme chez Malherbe les critiques littéraires prennent facilement la tournure d'une invective, nous trouvons à la suite de ce vers :

> O chauds regards, ô beautés *nonpareilles*,

cette aménité : « Sottise, pour rimer à veilles ». (IV, 441.) La colère le transporte lorsqu'il rencontre quelque pauvreté comme celle-ci :

> Si tu ne dois pourtant y demeurer *ainsi*.

Cela lui paraît une « cheville chevillissime » (p. 417). L'ombre même de cette faute lui paraît bonne à souligner : il condamne comme *suspect de cheville* ce vers :

> Ayant trois ans entiers *toute* Rome asservie,
> L'invincible César [3]....

1. Vie de Malherbe, I, LXXIII.
2. Racan raconta à Conrart que Malherbe « mettait à la marge de tout ce qui ne lui plaisait pas, dans Ronsard, *moilon, moilon* : comme s'il eût voulu dire — expliquait Racan — que ces endroits-là ressemblaient au moilon, dont on ne se sert, dans les bâtiments, que pour remplir les fondements et pour faire des murs; au lieu que la pierre de taille est ce qui les rend solides et beaux ». Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 36.
3. IV, 315 : « Les vers qui n'étaient ni bons ni mauvais lui déplaisaient extrêmement, et il les appelait des pois pilés. » (Arnould, p. 44.)

Cela n'est plus de la critique, mais de l'inquisition. Le grand inquisiteur n'est peut-être pas lui-même d'une irréprochable orthodoxie. Déjà Ménage avait remarqué que dans ce vers :

Ton oreille incomparable (I, 94, 196),

« cette épithète n'est ici que pour la rime; et pour en parler franchement, c'est une cheville » (p. 293). On pourrait ajouter plus d'un cas semblable; pour ne prendre mes exemples que dans un de ses chefs-d'œuvre, je trouve dans la Consolation à Du Périer :

La cruelle *qu'elle est* se bouche les oreilles (I, 43, 75);

et surtout ceci :

Puis quand *ainsi serait que* selon ta prière
Elle aurait obtenu, etc. (I, 40, 17).

On pourrait facilement allonger la liste de ces inconséquences. Encore ne serait-elle pas très considérable. Car, sur les points où Malherbe ne pouvait que recommander un idéal impossible à atteindre, la suppression des licences inutiles et des chevilles, il s'en est rapproché lui-même plus près peut-être que n'importe quel autre poète. Pour toutes les autres règles du vers, il a presque complètement réalisé la perfection qu'il indiquait, perfection étroite, si l'on veut, idéal mesquin, soit encore. Peut-être valait-il mieux pourtant enseigner alors l'ordre, la modération, la raison, plutôt que l'exubérance; c'était au fond prêcher cette vérité, presque banale, tant elle est vraie, que l'art doit guider la nature même en matière de poésie lyrique.

IX

Le Lyrisme de Malherbe

§ 1

Cette partie de mon étude paraîtra peut-être un peu trop critique à quelques-uns [1]. Je n'ai pourtant voulu ni blâmer ni louer Malherbe,

1. Il pourrait se faire que je fusse rangé parmi ceux qui ont « de l'antipathie contre Malherbe ». On connaît le curieux article de M. Dejob sur ce sujet, dans la *Revue internationale* du 15 mai 1892; l'antipathie contre Malherbe paraît à M. Dejob « contraire à la justice antant qu'à la tradition universitaire » (p. 445 et 469). La justice, soit : mais qu'importerait la tradition universi-

mais bien l'étudier. Or notre poète appartient à ces talents plus solides que brillants qui ne perdent rien à être profondément scrutés. Mieux connu, Malherbe paraît plus réellement grand, une fois qu'on a effacé les contours gigantesques, mais vagues, que l'on avait tracés sous prétexte de faire son portrait. Peut-être mon étude contribuera-t-elle à le faire connaître dans ses justes proportions. Je crois qu'un lecteur d'esprit libre sera en général de mon avis. On est toujours libre dans son jugement, on n'a besoin de secouer aucun préjugé gênant, lorsqu'on parle de Malherbe, le poète ayant eu la chance de ne passionner personne de notre temps. Plus heureux que Molière, Malherbe a échappé jusqu'ici au culte des adorateurs fanatiques : il n'y a pas de « Malherbiste ».

Mais il y en a eu : le nain de la princesse Julie a été le caudataire de Malherbe. Voici ce qu'il conseillait aux critiques : « Retirez-vous, profanes : chaque ligne est sacrée ; vous n'y pouvez porter la main sans commettre un sacrilège. Orgueilleux esprits, qui ne laissez jamais votre humeur critique, si ce n'est pour lire les ouvrages de votre façon, changez vos injures en louanges ; et si vous ne l'honorez pas assez pour consacrer des temples à sa mémoire, au moins respectez ceux que les autres entreprennent de lui bâtir, et ne les empêchez point d'y travailler [1]. » On est plus tolérant maintenant. Loin de s'incliner

taire? Une découverte n'est-elle pas presque toujours le contre-pied de la tradition? De plus Sainte-Beuve, qui personnifie la critique la plus libérale, et dont la sympathie pour Malherbe est fondée sur son antipathie pour le romantisme, a dit : « Ne prenons Malherbe que là où il est bon, là où il est excellent. Retranchons le reste ; nous-même, soyons-lui Malherbe.... On aurait lu, aujourd'hui, dans une demi-heure, tout ce qui est à retenir de Malherbe.... C'est un gentilhomme lyrique qui s'entend admirablement à draper son court manteau, et qui laisse voir jusque dans sa pauvreté bien de la distinction et de la noblesse naturelle. » (*Causeries du Lundi*, VIII, 58-59.) Du reste la critique universitaire officielle, représentée par la Sorbonne aux soutenances de thèses, paraît peu sympathique à Malherbe. Cf. Perrens, *Revue de l'Enseignement secondaire*, 7 janvier 1892. Dans cette même revue, numéro du 15 décembre 1892, on pourra lire la réfutation par M. G. Allais de cette partie de mon étude, parue dans le *Bulletin de la Faculté des lettres de Poitiers* en 1892. M. Allais défend Malherbe avec un enthousiasme digne d'une meilleure cause, et attaque mes idées avec une courtoisie parfaite. — On fera bien de lire un article paru dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1er décembre 1892 : M. Brunetière rattache Malherbe à sa théorie générale de l'évolution des genres, en prenant le mot *évolution* au sens scientifique. Malherbe est réduit à des proportions très acceptables : « Malherbe n'est pas un génie rare, ni même, je pense, du tout un génie ». M. Brunetière lui trouve un talent moins lyrique qu'oratoire. P. Ackermann trouvait déjà la poésie de Malherbe oratoire, et même prosaïque. (*Du principe de la poésie*, p. 62.)

1. Godeau, *Discours sur Malherbe*, dans l'édition Barbou, II, v-vi, ou dans l'édition Lalanne, I, 367.

les yeux baissés devant le génie de Malherbe, on peut et on doit se demander si celui qu'on a présenté trop longtemps comme le premier de nos poètes lyriques, en date et en valeur, avait bien le tempérament lyrique, ou, en d'autres termes, si, voulant écrire des odes, il pouvait en composer. M. Sully Prudhomme a prouvé, pour la poésie en général, une chose qui est vraie du lyrisme en particulier : c'est que les véritables vers sont ceux où la beauté de l'expression ne fait que mettre en valeur une grande pensée, un grand sentiment [1]. Il faut donc faire précéder l'étude prosodique par une enquête psychologique, se demander si Malherbe était un assez grand cœur, un assez grand esprit, pour pouvoir s'élever jusqu'au lyrisme vrai. C'est ce que pensait Sainte-Beuve : « La probité subsiste, dit-il, même sous les défauts de Malherbe. Son caractère privé, bien qu'étroit, est solide, et suffit à porter, sans jamais fléchir, sa grandeur lyrique [2]. » Reste à savoir si, pour un poète, surtout pour un lyrique, la personne morale peut jouer ce simple rôle de tuteur soutenant un arbuste à fleurs, si les qualités, les vertus, les défauts et les vices même du poète ne doivent pas plutôt composer les sucs nourriciers, la sève abondante, qui s'épanouiront, comme en une floraison splendide, en grandes images, en strophes brillantes, embaumées du parfum des beaux vers.

Or il me sera facile de prouver que Malherbe n'a presque rien de lyrique dans le caractère. Ce n'est pas, bien entendu, parce qu'il était Normand [3]. Rien de plus faux que ces généralités, que l'on ne trouve d'ordinaire que dans les études superficielles. Même en admettant

1. Préface de *la Jeunesse pensive*, de M. Dorchain, p. III-V; cf. ses *Réflexions sur l'art des vers*, p. 5-6. — Cf. Guyau, *les Problèmes de l'esthétique contemporaine* : « Rien de moins compatible avec le sentiment vrai du beau que ce dilettantisme blasé, pour lequel toute impression se restreint à une sensation plus ou moins raffinée, se réduit à une simple forme intellectuelle, à une fiction fugitive, pur instrument de jeu pour l'esprit. Tout ce qui glisse ainsi sur l'être sans le pénétrer, tout ce qui le laisse *froid* (suivant l'expression vulgaire et forte), c'est-à-dire tout ce qui n'atteint pas jusqu'à la *vie* même, demeure étranger au beau. Le but le plus haut de l'art, c'est encore, en somme, de faire battre le cœur humain.... » (Préface.)

2. *Revue européenne* du 15 mars 1859, citée par M. Lalanne, I, XLV; cf. Allais, p. 75-76, 137.

3. « Né en Normandie, Malherbe a l'humeur conquérante et batailleuse de ses compatriotes, si amis des querelles et des procès; il a leur esprit sec et positif, leur bon sens pratique : il a aussi cette finesse narquoise, qui se répand en boutades, en brusques saillies, en traits de malice, en mots parfois grossiers, mais qui portent toujours. » Bassot, *Un réformateur de la poésie française*, p. 9-10.

que la synthèse de la race soit bien faite, resterait à prouver qu'un grand homme possède toujours, portés au summum, les qualités et les défauts de sa race. Au contraire, on peut soutenir qu'il s'éloigne des gens de sa province à proportion qu'il grandit : il devient de plus en plus lui-même, de moins en moins semblable aux autres. Ce dernier cas est bien celui de Malherbe.

Ce qui frappe d'abord chez cet auteur, c'est qu'il est avant tout gentilhomme, très fier de l'être, et ne considérant que l'aristocratie d'épée. Il a peine à admettre que son fils descende dans la noblesse de robe. Il trouve cela indigne du nom des Malherbes. Pour qu'il se résigne à cette déchéance, il faut qu'on lui rappelle qu'un des conseillers du parlement de Paris est M. de Foix, archevêque nommé de Toulouse, allié à toutes les maisons souveraines d'Europe [1]. Pour lui, il rappelle fièrement que les Malherbes ont été des compagnons de Guillaume le Conquérant, et non des moindres, puisque l'écusson de leurs armes figure à l'abbaye de Saint-Étienne de Caen [2]. Et l'honneur de la famille n'a pas périclité entre ses mains, car il se fait gloire de voir tout ce qu'il y a d'éminent en France estimer et désirer son amitié. (III, 72.) Sans doute il accepte des pensions, des gratifications; mais son bienfaiteur reste son obligé, car Malherbe paye les bienfaits qu'il reçoit en gloire qu'il donne, et ne se montre jamais ingrat dans cette façon d'acquitter ses dettes. (IV, 99.) Il ne croit pas déroger en quittant l'épée pour la plume : simple gentilhomme de naissance, il devient par son talent l'égal des plus grands, même des rois. Troublé un instant par la mort de Henri IV, il attend, pour composer l'éloge funèbre du roi, qu'il ait repris son calme et ses facultés : « Jusqu'à ce que cela soit, ajoute-t-il superbement, j'aime mieux m'en taire que de dire chose qui soit indigne de lui et de moi ». (IV, 21.) Rien ne peut troubler la confiance qu'il a en lui-même; les injures de ses détracteurs n'arrivent pas à la hauteur de son dédain : « Ceux qui ont dit que la neige est noire ont laissé des successeurs, répond-il à ceux qui nient sa valeur. Il est des cervelles à fausse équerre, aussi bien que des bâtiments. S'il y a quelques extravagants qui veuillent faire bande à part, à la bonne heure. De toutes les dettes, la plus aisée à payer, c'est le mépris. » (IV, 92.)

Cet orgueil de sa naissance, cette fierté de son talent, s'unissent et

1. Tallemant, I, 303-304,
2. I, 350. — Cf. les lettres à son cousin du Bouillon — Malherbe, IV, 41-48.

forment sa principale force : c'est le plus solide arc-boutant qui soutienne le monument qu'il élève. Il pensait déjà ce qu'Alfred de Vigny devait écrire plus tard :

J'ai mis sur le cimier doré du gentilhomme
Une plume de fer qui n'est pas sans beauté.

Et l'on ne peut pas dire, pour continuer mes emprunts aux poètes, que rien d'humain ne batte sous l'épaisse armure du gentilhomme, car l'amitié a été le sentiment le plus délicat de son cœur. Nous ne comprenons plus, il est vrai, l'amitié, et peut-être ne l'a-t-on jamais comprise même au temps de Malherbe, ainsi qu'il la pratiquait lui-même. Sans doute le type antique de l'amitié se modifie au xvii[e] siècle : Pylade n'est plus que le confident d'Oreste; encore Oreste aime-t-il Pylade. Mais Malherbe est surtout le Mentor de ses amis, un Mentor qui ferait grise mine dans le *Télémaque* de Fénelon. Il y a de l'honnêteté dans les avis rigides que Malherbe donne à Racan, qui a eu l'imprudence de lui demander conseil sur son mariage : « Je vous crie merci de vous persécuter comme je fais; mais je prends trop de part à vos intérêts pour en user d'autre façon. Ceux qui donnent des conseils indulgents à leurs amis leur veulent plaire; ceux qui en donnent de libres ont envie de leur profiter. Dieu veuille que vous avertissant de ne perdre point votre temps, je ne perde point le mien. » (IV, 33.)

Il y a surtout de la rudesse, et la raideur de la vieillesse impitoyable, dans la façon dont il lui parle de la femme qu'il veut épouser : « Si elle venait ici, vous seriez perdu, car elle se moquerait de vous sur votre moustache; et s'en moquant au lieu où elle est, votre déplaisir est moindre, d'une chose que vous ne voyez pas. Je suis complaisant à l'accoutumée, c'est-à-dire incomplaisant tout à fait. Mais je n'y saurais que faire. Il n'y a moyen que je force mon humeur : elle est bonne; je voudrais que la vôtre lui ressemblât. » (IV, 23.) Doit-on, comme un de ses plus récents commentateurs, penser que « cette rudesse d'écorce ne fait que recouvrir un fonds de bonté réelle, qui apparaît bientôt au coin des lèvres sous forme de sourire [1] »? Il faut avoir de bons yeux pour voir tout cela, car, si la bonté est réelle, elle est bien au fond, et couverte d'une écorce singulière-

1. Allais, p. 62.

ment épaisse et rude. Pourtant c'est un des meilleurs côtés de Malherbe [1]. L'amitié paraît avoir été la passion la plus douce de sa vie, la plus poétique aussi, car c'est elle qui lui a dicté ses plus beaux vers :

L'Orne comme autrefois nous reverrait encore,
Ravis de ces pensers que le vulgaire ignore,
Égarer à l'écart nos pas et nos discours;
Et couchés sur les fleurs comme étoiles semées,
Rendre en si doux ébat les heures consumées,
Que les soleils nous seraient courts. (I, 58.)

Encore est-ce aux mânes de l'inconnu Damon qu'il s'adresse. On préférerait trouver dans son recueil quelques vers dédiés à Racan, rappelant ceux qu'Horace envoyait à Virgile. Sans pousser trop loin l'exigence, on peut dire que l'amitié est comme une oasis dans ce cœur aride comme le désert. Elle n'est pas du reste la seule, car on trouve plus d'une fois dans sa correspondance un sentiment que les hommes d'aujourd'hui apprécient justement : sans en faire un philanthrope ni un socialiste, on constate avec plaisir qu'il n'est pas indifférent aux souffrances du peuple [2]. S'il désire la paix, c'est surtout pour les pauvres gens, ruinés partout où passent les troupes. (III, 164.) La paix faite, il est frappé de l'inégalité des conditions, de l'injustice des préjugés, qui ne trouvent jamais scandaleuse la conduite des grands, qui réservent les châtiments ignominieux aux petits. (III, 306.) Au contraire il s'incline devant la véritable opinion publique, c'est-à-dire devant le jugement du peuple : on ne saurait jamais complètement faillir, lorsqu'on est de son côté [3]. Il est à regretter, pour la gloire de Malherbe, que cet excellent sentiment apparaisse seulement dans ses lettres, et que, dans ses odes, le poète courtisan n'ait jamais pris le parti des petits [4]. Lorsque nous aurons cité un éclair de patriotisme,

1. De plus il a su se faire aimer : Peiresc est tout prêt à se mettre en avant « pour l'amour du pauvre M. de Malherbe, que j'ai aimé comme mon propre père » (*Lettres*, II, 161).

2. Malherbe possédait donc en lui-même la source peut-être la plus abondante de sentiments poétiques : V. Hugo en avait montré la richesse par son exemple : Guyau l'a analysée scientifiquement : « L'émotion artistique est essentiellement sociale; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social. » (*L'art au point de vue sociologique*, p. 21.)

3. I, 352; III, 183; IV, 74.

4. « On a raison de citer avec éloge son ode à Louis XIII; pleine de verve, riche en images, variée dans ses mouvements, elle a cette marche libre et fière

une protestation contre les rebelles qui font passer leur intérêt avant celui du pays,

> Ces Français qui n'ont de la France
> Que la langue et l'habillement (I, 49, 100),

nous aurons terminé la courte énumération de toutes les qualités de Malherbe : un peu de patriotisme, une commisération pour les petits qui, n'agissant pas, est peu sincère, une amitié bourrue, la fierté de son talent, l'orgueil de sa naissance, c'est là tout ce qu'il y a de bon dans le cœur de Malherbe.

Jamais poète ne fut de tempérament plus sec, plus réfractaire à toutes les émotions. Son cœur était fermé presque à tous les sentiments affectueux. Si en effet nous dressons la liste de tout ce qu'un homme peut aimer, nous constatons que la page de Malherbe est presque blanche. Il n'aime pas Dieu, ou, si l'on préfère, le sentiment religieux ne vibre guère en lui. Il est à cent lieues de la dévotion. Un jour, dans un couvent, on exige qu'il dise un *pater*, avant de lui permettre de voir un moine qu'il était venu visiter. La prière dépêchée, le moine arrive, et s'excuse de ne pouvoir entretenir notre poète : « Faites-moi donc rendre mon *pater* », riposte Malherbe, qui semble bien regretter là une comédie inutile [1].

Voltaire en pareil cas n'eût pas mieux dit. Malherbe était même bien plus sceptique que Voltaire : non seulement il ne croyait guère à la médecine, mais encore il n'était pas très persuadé qu'il y eût une vie future, au dire de Des Réaux [2]. Si, sur une matière de pareille importance, on repousse le témoignage de cette mauvaise langue de Tallemant, peut-être croira-t-on davantage celui de Racan : « Il lui échappait quelquefois de dire que la religion des honnêtes gens était celle de leur prince [3] ». Encore Racan n'a-t-il pas osé écrire tout ce que lui disait Malherbe. Grâce à M. Louis Arnould, nous connaissons toute la pensée de Malherbe, recueillie par Conrart :

qui convient à l'ode héroïque. Seulement je n'aime pas à voir un poète exciter son roi à la vengeance contre ses sujets. Les Muses sont des divinités bienfaisantes et conciliatrices; il leur appartient d'apprivoiser les tigres, et non pas de rendre les hommes cruels. » (Marmontel, IV, 777.)

1. Tallemant, I, 283. — M. Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 68-69, ne partage pas cette opinion.

2. III, 345. — Cf. Lalanne, *Notice biographique*, I, XLII-XLIII.

3. I, LXXXVIII. L'exemple de Malherbe justifie assez bien le mot de La Bruyère : « Un dévot est celui qui sous un roi athée serait athée. » (*De la mode*, § 21.)

en 1628, à la Rochelle, « un jour qu'il s'allait promener, il se mit à considérer les soldats du camp du Roi, et ceux de la ville, qui paraissaient de ce côté-là, sur le bastion appelé de l'Évangile ; et dit à Racan — qui servait comme enseigne — et à quelques autres, qui étaient avec lui, d'un ton et d'un geste tout à fait brusques, selon sa coutume : A qui diable! en veulent ces gens-là, de tâcher tous les jours à s'égorger les uns les autres, encore qu'ils n'aient rien à démêler ensemble? Voyez-vous cet homme-là, disait-il en montrant la sentinelle la plus avancée du bastion ; il souffre la faim, et mille autres incommodités, et s'expose à tous moments à perdre la vie, parce qu'il veut communier sous les deux espèces; et les autres l'en veulent empêcher : n'est-ce pas un beau sujet pour troubler toute la France [1]. » Écartons, si l'on veut, même la déposition d'un ami aussi intime que Racan, d'un témoin comme Conrart. Prenons la correspondance de Malherbe lui-même. Sans doute nous y trouvons quelques lettres de condoléance, où l'auteur parle gravement de la mort et de Dieu [2]. Mais quel est le libre penseur qui, en pareil cas, chercherait des consolations dans le matérialisme et le néant? Ailleurs il écrit à son cousin du Bouillon, au moment de Pâques, et pendant la guerre des princes : « Je crois que et à Troie et au camp des Grecs on ne fait que prier Dieu. C'est à lui qu'il faut recourir, et de lui qu'il faut attendre ce qui nous est propre. Hors de son aide tout est vain, tout est songe, ombre et fumée. Je le prie, Monsieur mon cousin, qu'il vous donne les prospérités que je vous désire, à la charge que vous continuerez d'aimer, et de bon cœur, celui qui de tout le sien est votre très humble et très affectionné serviteur. » (IV, 36.) Faut-il voir là une profession de foi? n'y a-t-il pas plutôt dans cette formule finale comme une vague ironie? La chose est plus claire encore dans l'histoire du miracle de la Flèche. Il renvoie dos à dos les jésuites et les cordeliers qui ne pensent pas de même dans cette affaire, et plaisante assez gauloisement sur ce cas. (IV, 7.) Il n'est même pas superstitieux. S'il copie pour Peiresc des contes de revenants, s'il lui narre des histoires de sorciers, il en tire une morale très philosophique : « Pour moi il faut bien que les préjugés soient extravagants pour me

1. *Anecdotes inédites*, p. 51. — Cette boutade serait une belle pensée, si Malherbe avait songé à protester contre l'intolérance des catholiques.
2. IV, 195-234, notamment p. 221-222.

brouiller l'esprit. Je me réserve à la venue des maux, sans les prévenir en attendant [1]. » Scepticisme philosophique, ou résignation religieuse, c'est tout un, comme résultat : il n'y a pas dans tous les vers de Malherbe une seule vibration religieuse [2]. Une philosophie glaciale refroidit sa pensée et du même coup sa Muse.

Autant que l'on peut en juger, à travers un certain nombre de contradictions, inséparables de la pensée d'un homme qui ne fait pas profession de philosophie ou de théologie, Malherbe pratique une sorte de fatalisme qui repose surtout sur un fonds de mépris pour la vie. Même quand son neveu se fait jésuite, il ne s'émeut pas trop [3]. Qu'importe l'habit dont on s'affuble en ce bas monde? la vie est une pure sottise. Cela ne veut pas dire qu'il faille pour cela mener une existence simplement passive. On ne doit pas s'abandonner de propos délibéré au nonchaloir, mais tâcher de bien mener sa barque, si l'on se sent le vent en poupe; si l'on a la chance contre soi, il n'y a rien à faire : « Qu'on dise ce qu'on voudra de la prudence humaine, je ne la veux pas exclure de l'entremise de nos affaires, quand ce ne serait que de peur de trop autoriser la nonchalance; mais pour ce qui est des événements, il faudrait d'autres exemples que ceux que j'ai vus jusqu'à cette heure, pour me faire croire qu'elle y ait aucune juridiction. Qui est heureux ira aux Indes sur une claie; qui est malheureux, quand il serait dans le meilleur vaisseau du monde, il aura de la peine à traverser de Calais à Douvres, sans courir fortune de se noyer. » (IV, 73.) Une sorte d'épicurisme, plus romain que grec, introduit dans ce nihilisme moral un semblant d'activité. Il est bon de suivre les mouvements de notre nature qui nous poussent à chercher la volupté dans la gourmandise ou la sensualité : à soixante-douze ans, il écrit à Racan, à propos des femmes : « C'est un sentiment que j'ai eu dès ma naissance, et qui jusques à cette heure est encore si puissant en mon âme, que je

1. IV, VI-VII; III, 73-74.
2. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire les Larmes de saint Pierre, la Prière pour le roi, les Stances spirituelles, et surtout les Paraphrases de psaumes.
3. Il écrit à sa sœur : « Il se faut résoudre à souffrir ce qui ne laissera pas d'être quand nous ferons tout ce que nous pourrons pour l'empêcher. Quelque habit que l'on porte en ce monde, et par quelque chemin que l'on y marche, on arrive toujours en même lieu. Cette vie est une pure sottise. Nous l'estimons trop, et de là vient cette folle coutume d'approuver et condamner les choses avec trop de passion. L'indifférence est un grand garant contre les bizarreries de la fortune. » (IV, 79.)

n'y pense jamais que je ne remercie la nature de les avoir faites, et mon ascendant de m'avoir donné les fortes inclinations que j'ai à les adorer.... Il le faut être (amoureux) ou renoncer à tout ce qu'il y a de doux en la vie. » (IV, 29.) Il résume toute sa doctrine dans un mot qu'il répète « en toutes les bonnes compagnies de la cour », qu'il cite même à la reine mère, ce qui la fait rire : « qu'il n'y avait que deux belles choses au monde, les roses et les femmes, et deux bons morceaux, les femmes et les melons » (IV, 52).

Mais son amour du melon ne lui dictera jamais les effusions lyriques que Saint-Amand a su trouver. Il en est de même pour l'amour de la femme. L'amour chez lui n'est ni la dévotion chevaleresque pour la dame de ses pensées, comme au bon vieux temps, ni la passion romanesque et cérébrale des romantiques pour leur maîtresse, ni le dévouement entier et journalier du mari pour sa femme : c'est l'énergie du mâle bien portant, mettant son orgueil physique à prolonger plus avant que la moyenne la saison de l'activité sexuelle [1], et sa vanité à repousser celle qui ne l'accueille pas assez vite : « Je ne saurais nier, écrit-il à Racan, que lorsque j'étais jeune, je n'aie eu les chaleurs de foie qu'ont les jeunes gens; mais ce n'a jamais été jusques à pouvoir aimer une femme qui ne me rendît pas la pareille. Quand quelqu'une m'avait donné dans la vue, je m'en allais à elle. Si elle m'attendait, à la bonne heure. Si elle se reculait, je la suivais cinq ou six pas, et quelquefois dix ou douze, selon l'opinion que j'avais de son mérite. Si elle continuait de fuir, quelque mérite qu'elle eût, je la laissais aller; et tout aussitôt le dépit prenant chez moi la place que l'amour y avait tenue, ce que j'avais trouvé en elle de plus louable, c'était où je trouvais le plus à redire. » (IV, 31.) Sa jalousie est aussi brutale. Il raconte à Mme de Rambouillet que, se croyant trahi pour un confrère par la vicomtesse d'Auchy, il a profité d'un moment où elle était seule pour lui prendre les deux mains dans l'une des siennes, et de l'autre la souffleter jusqu'à la faire crier [2]; lorsqu'on arrive au secours de la pauvre

1. Ce qui le navre surtout dans la vieillesse, c'est le dessèchement qu'amènent les années : « Je suis avec un cœur aussi vert que le reste est sec, votre très humble et très affectionné serviteur ». (IV, 189.) — Cf. sur ce point la théorie de Guyau dans *les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. p. 22-23.

2. Je ne sais s'il faut expliquer cette anecdote comme le fait M. Dejob pour tout ce qui pourrait faire prendre Malherbe pour « un valet d'écurie.... Malherbe jouait la comédie de l'impolitesse, de l'insensibilité, du sans-gêne » (p. 446). M. Dejob

femme, il s'assied comme si de rien n'était, dit Tallemant. Après, il demande son pardon en termes hyperboliques, et l'obtient : « S'il est vrai que la miséricorde de Dieu puisse être tellement offensée, qu'il se trouve des péchés dont elle ne donne jamais de grâce, et que néanmoins ceux qui en parlent nous la figurent infinie..., je ne sais, madame, quelle assez digne qualité je puis attribuer à la vôtre, après avoir obtenu la rémission d'un acte le plus lâche, le plus déloyal, et pour dire en un mot, le plus irrémissible, etc. [1]. » Ce qui pourrait lui valoir en partie notre indulgence, c'est la jolie forme qu'il a su donner à son épicurisme voluptueux : mon souhait, dit-il, « ne s'arrête point à la privation de la douleur, il va aux délices, et non pas à toutes (car je ne confonds point l'or avec le cuivre), mais à celles que nous font goûter les femmes en la douceur incomparable de leur communication. Toutes choses à la vérité sont admirables en elles; et Dieu qui s'est repenti d'avoir fait l'homme, ne s'est jamais repenti d'avoir fait la femme. » (IV, 96.) C'est bien tourné : mais ce bonheur d'expression lui vient de la tête et non du cœur. En de pareilles conditions rien d'étonnant à ce que ses poésies amoureuses soient froides, impersonnelles [2]. Rien de surprenant surtout à ce que d'aussi libres théories lui aient fait émettre le singulier paradoxe que voici sur la vertu des femmes :

Ces vieux contes d'honneur, invisibles chimères,
Qui naissent aux cerveaux des maris et des mères. (I, 29, 33.)

donne comme raison de cette attitude le désir de se singulariser qu'avaient les poètes de cette époque. Mais c'est oublier que Malherbe, s'il n'est pas « honnête homme », est gentilhomme, qu'il a fait la guerre, qu'il est d'abord homme d'épée, puis poète.

1. IV, 173. Peut-on appeler cela, avec M. Allais, « une certaine douceur d'émotion qu'on aime à trouver chez un vieillard » (p. 57)?

2. A propos des plaintes d'Alcandre (I, 160, 43-60), Ménage dit : « Cet endroit, je veux dire cette stance avec celle qui la précède, est presque le seul de toutes les poésies de notre auteur qui soit tendre et passionné. Malherbe était sans doute un grand poète, et de qui l'on peut dire comme Quintilien a dit de Stésichore qu'il soutenait avec sa lyre le poids de la poésie épique; mais il n'était ni tendre ni passionné » (p. 496). Pourtant pour les stances du tome I, page 174 et suivantes, il remarque que Malherbe « fit ces stances pour lui-même. Elles sont fort belles, et même assez passionnées » (p. 498). De même pour la pièce sur la guérison de Chrysanthe (I, 297) : « Ces stances sont aussi fort belles; et elles sont même assez passionnées » (p. 502). A coup sûr, ses poésies amoureuses sont bien peu personnelles : pour la pièce « Dure contrainte de partir », Ménage dit : « J'ai appris de M. de Racan que Malherbe fit ces stances pour la vicomtesse d'Auchi, mais qu'elles servirent à M. de Bellegarde pour la princesse de Conty » (p. 486).

Si l'amour proprement dit n'a pas su se transformer en hyperesthésie lyrique chez Malherbe, notre poète a-t-il su du moins puiser de beaux vers à une source plus pure, les affections de la famille? Là encore nous constatons à regret une sorte de faillite morale chez Malherbe. Il n'a pas su parler avec convenance même de la mort de sa mère. A cinquante-huit ans, son amour filial est si atrophié qu'il lui laisse assez de liberté d'esprit pour discuter s'il faut prendre le deuil : « Je suis, dit-il, en propos de n'en rien faire, car regardez le gentil orphelin que je ferai [1] ». Veut-on savoir comment la piété filiale l'a inspiré? Voici dans quelles circonstances il compose le sizain déjà connu, la triste boutade dont on ne connaissait pas, jusqu'à ces derniers temps, la genèse : il perd un de ses oncles, frère de sa mère, M. d'Is, lieutenant criminel à Caen : « Comme c'était, dit Racan, un homme de réputation dans la ville, et fort considéré dans sa famille, la mère de M. de Malherbe l'avait pressé plusieurs fois de faire des vers sur sa mort; de sorte que pour se délivrer de cette importunité, il fit enfin ce sizain, comme par dépit :

Icy dessous gît Monsieur d'Is,
Plût or à Dieu qu'ils fussent dix,
Mes trois Sœurs, mon Père et ma Mère,
Le grand Éléazar mon Frère,
Mes trois Tantes, et Monsieur d'Is;
Vous les nommé-je pas tous dix [2]? »

Fils peu sensible, il ne se montre pas père très tendre. La bosse de la paternité n'est guère développée en lui. Ce qu'il appréhende le plus pour un de ses amis qui se marie, c'est le grand nombre d'enfants, parce que « les autres incommodités ont leurs remèdes, celle-ci n'en a du tout point » (IV, 52). Sans doute il aime ses propres enfants, il s'en vante même : à la mort de Jourdaine, il écrit à la mère : « J'ai aimé uniquement ma fille; j'en veux aimer le regret uniquement. Le mal qui me l'a ôtée ne m'ôtera point le contentement que j'ai de m'en affliger. » (IV, 2.) L'auteur apparaît là presque autant que le père : une douleur qui a su trouver de tels balancements de la pensée est plus qu'à moitié calmée, et c'est bien tôt. La consolation apparaît complète dans l'épitaphe qu'il a com-

1. Tallemant, I, 279, note 2.
2. Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 33.

posée, monument de vanité sèche, où l'éloge de celle qui n'est plus tourne à la glorification de celui qui reste : « Veux-tu savoir que fit mon père au conflit de cette maladie? tout jusqu'à la témérité. Sa piété fut inexpugnable aux conseils que ses amis lui donnèrent de me quitter. Il me vit abandonnée de tout le monde et demeura seul auprès de moi. Je ne pris ni viande ni remède d'autre main que de la sienne. Je fus portée entre ses bras partout où le chagrin me fit désirer d'aller. » (I, 361-362.)

Pour son fils, assassiné dans une rixe plutôt que tué en duel, le ressentiment du vieillard est tel qu'il néglige la dureté de l'hiver pour aller solliciter la punition du coupable, qu'il oublie son âge pour vouloir venger lui-même son enfant. Mais ce sentiment, respectable à son début, prend vite dans le cœur de Malherbe, par idiosyncrasie, la forme d'une haine aveugle, qui lui fait embrasser toute une race dans son animadversion, sous prétexte que le meurtrier était juif. (IV, 74, 131.)

Que ses sentiments de père se changent en haine et en vanité, ou qu'ils restent de l'amour, ils pourraient donner naissance à quelque mouvement lyrique, si les passions altruistes dans le cœur de Malherbe étaient assez fortes pour créer. Mais ici encore nous éprouvons une déception totale. Sans avoir le droit de demander au poète les merveilleuses effusions que Victor Hugo a su tirer de son âme de père, nous devons constater une véritable banqueroute, si nous essayons d'établir, pour le parti poétique qu'il a voulu tirer de ses affections de famille, le bilan du bon et du mauvais : dans un méchant sonnet sur la mort de son fils, on trouve cette pauvreté d'esprit et de cœur : l'antisémitisme violent et borné. (I, 276.) Dans son chef-d'œuvre, la mort de Rosette, on lit ces deux stances impardonnables :

De moi, déjà deux fois d'une pareille foudre
Je me suis vu perclus,
Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre,
Qu'il ne m'en souvient plus.

Non qu'il ne me soit grief que la terre possède
Ce qui me fut si cher;
Mais en un accident qui n'a point de remède,
Il n'en faut point chercher[1].

1. I, 42-43. M. Allais, quoique très favorable à son auteur, le condamne sévèrement sur ce point, p. 356-357.

Cette sécheresse de cœur suffirait presque à elle seule à expliquer la froideur glaciale de l'œuvre de Malherbe : nous en avons pourtant une meilleure raison encore. C'est que, de tous les poètes qui ont vécu à la cour de France, Malherbe a été le plus courtisan. Un bon chartreux, qui était presque son contemporain, lui en faisait un singulier mérite, en toute naïveté : « Malherbe était né avec un génie heureux pour la poésie, principalement pour la poésie lyrique. Il avait de l'élévation dans l'esprit, de la noblesse dans les pensées, et de la force dans l'expression. En un mot, Malherbe savait louer, ce qui est tout dire en ce genre de poésie [1]. » Malherbe est en effet le plus parfait des courtisans, ainsi qu'il appert de cette lettre à Louis XIII : « Sire, les bons sujets sont à l'endroit de leur prince comme les bons serviteurs à l'endroit de leurs maîtresses. Ils aiment ce qu'il aime, veulent ce qu'il veut, sentent ses douleurs et ses joies, et généralement accommodent tous les mouvements de leur esprit à ceux de sa profession. Pour témoigner à Votre Majesté que je suis de ce nombre, etc. » (IV, 116.) Sa conviction sur ce point ressemble à de la foi, et c'est aussi, tout au moins en apparence, sur la religion qu'il fonde sa théorie; après le roi de droit divin, voici le courtisan par devoir religieux : les rois « sont les lieutenants d'un maître qui leur fait telle part de son pouvoir absolu sur les choses de la terre, qu'il faut avoir une stupidité fort approchante de celle des bêtes pour mépriser d'être en leurs bonnes grâces, et ne craindre pas de tomber en leur indignation » (I, 391). Naturellement leurs ministres, émanation de leur toute-puissance, participent à la piété de Malherbe, qui leur voue un culte de dulie : s'agit-il de célébrer Richelieu? « Je suis vieil, écrit-il à Peiresc, et par conséquent contemptible aux Muses qui sont femmes; mais en son nom, je crois que je ne leur demanderai rien qu'elles ne m'accordent. » (III, 572.)

On a déjà remarqué que jamais homme ne réalisa mieux que lui l'idéal du poète officiel [2]. Il est fâcheux, en effet, qu'il ne soit pas né sous Napoléon, qui cherchait partout des faiseurs patentés. Il eût été à merveille le poète de commande, qui écrit ses vers au verso d'une feuille d'émargement, et qui puise ses inspirations dans le budget. Il a fait pis encore : il s'est constitué l'écrivain public

1. Bonaventure d'Argonne, cité par M. Lalanne, I, XLVIII.
2. Lalanne, I, XXIV.

de la cour, s'habituant si bien, dit M. Lalanne, à faire parler la passion d'autrui, qu'on cite comme des raretés les pièces d'amour qu'il compose pour son propre compte [1]. Son aptitude pour ce métier est telle, qu'on trouve presque moins de passion dans les vers qu'il débite en son nom, que dans ceux qu'il compose pour Alcandre, c'est-à-dire pour Henri IV.

Peut-être pourrait-on expliquer ce fait bizarre par un royalisme exalté, sentiment fort respectable surtout à cette époque, et qui aurait pu lui dicter d'aussi beaux vers lyriques que ceux des *Odes* de Victor Hugo, composées alors qu'il était jacobite. Mais il ne faut pas se laisser prendre à l'enthousiasme d'un courtisan [2]. En réalité, Malherbe n'a qu'indifférence glaciale pour ses maîtres. C'est surtout à leur décès qu'il laisse apercevoir le fond de son cœur. Voyant un de ses amis affligé de la mort des deux fils jumeaux de Monsieur le Prince, Malherbe lui adresse cette consolation, qui dénote quelque insensibilité : « Monsieur, monsieur, cela ne vous doit point affliger : ne vous souciez que de bien servir, vous ne manquerez jamais de maître [3] ». Cela n'est que de la froideur : voici presque de la brutalité : il écrit à Peiresc : « J'oubliais à vous dire que la reine Marguerite mourut hier au soir à onze heures. M. de Valavez a été la voir ; pour moi, je la tiens pour vue, car il y a une presse aussi grande qu'à un ballet, et n'y a pas tant de plaisir. » (III, 492.) Enfin il est curieux de voir comment il traite son grand protecteur, son Alcandre. Henri IV avait été assassiné le 14 mai 1610 : dès le 19 mai, Malherbe entrevoit d'où lui viendra la consolation : « Notre bonne reine commence pour le moins sa régence le plus heureusement qu'on le pouvait souhaiter ». (III, 166.) En juin, il écrit à Peiresc, sans la moindre ironie : « Contentez-vous que pour un si grand changement, il n'y en eût jamais si peu : nous avons eu un grand roi, nous avons une grande reine... On se console partout, et

1. I, XXIV-XXV. Cf. les lettres qu'il écrit « pour Caliste, à un président », « pour Caliste, à un qui lui avait écrit », « pour Astérie, à monsieur le cardinal de Joyeuse », etc. (IV, 234-238 ; cf. III, 82 ; I, 151.)

2. Le 18 juillet 1793, un de ses descendants, Malherbe, paraît devant le tribunal : « Son défenseur ne fut pas plus heureux en rappelant qu'il était l'arrière-petit-fils du poète Malherbe, et le dernier de son nom. Malherbe, dit Du Lac, en montant sur l'échafaud, a crié à plusieurs reprises : *Vive Louis XVII! Je meurs pour Louis XVII!* Mais le peuple indigné de ces croassements impies n'a répondu que par le cri souverain, le cri vertueux : *Vive la République!* » (Wallon, *Histoire du tribunal révolutionnaire de Paris*, I, 265.)

3. *Vie*, I, LXVII.

jusques au Louvre ; ce sont des merveilles de la bénédiction de Dieu sur ce royaume. » (III, 176.) Enfin tout est pour le mieux dans la meilleure des cours à la fin du même mois : car Malherbe apprend à Peiresc une bonne nouvelle : « Les choses sont les plus calmes qu'on le saurait désirer; ce sont des effets de la bonté de Dieu et de la sagesse de notre très bonne reine. Elle me fit cet honneur de m'accorder, samedi dernier, une méchante affaire que l'on me dit valoir dix mille écus. » (III, 187.) C'était plus que ne lui avait jamais donné Henri IV : « Le roi est mort, vive la Reine! » s'écrie vite le bon Malherbe.

Aussi faut-il voir le beau sang-froid, et les plaisanteries narquoises, avec lesquels il raconte l'enterrement du monarque, l'effigie du roi entourée par le parlement : « Outre ceux qui la portaient, j'en vis neuf qui ne portaient rien.... Les uns s'en revinrent à Paris, les autres allèrent coucher à Saint-Denis ; les uns en carrosse, les autres à cheval, comme bon leur sembla. L'endemain se fit l'enterrement, que je ne vis point, pour ce que, hormis la cérémonie de mettre les honneurs dans la fosse, il ne s'y fit rien qui vaille la peine de prendre une mauvaise nuit ». (III, 200.) Puis Malherbe se rappelle qu'il est poète lyrique, protégé du feu roi, qu'il doit en dire « sa râtelée » comme les autres, et il met infiniment de temps à composer sa lamentation funèbre, dont on peut apprécier maintenant la vivacité et la véracité :

Belle âme, beau patron des célestes ouvrages,...
J'ai mis avecque toi mes desseins dans la tombe,.
Je les y veux laisser,...
Je n'attends mon repos qu'en l'heureuse journée
Où j'irai te trouver. (I, 178.)

Cette facilité avec laquelle Malherbe fait ses évolutions tient à la parfaite indépendance de son cœur. Il aurait mérité que La Fontaine songeât à lui, lorsqu'il définissait le sage celui qui

..... dit, suivant le temps,
Vive le Roi, vive la Ligue!

C'est l'histoire de ses relations avec tous les favoris. Malherbe est le poète des soleils levants, ne plus ne moins que la statue de Memnon. Mais il prend sa revanche avec les grandeurs éclipsées. On connaît l'exagération des éloges qu'il décoche au duc de Luynes, dans la

dédicace de sa traduction du XXXIII[e] livre de Tite-Live : « J'ai eu l'honneur que toutes les fois que je me suis trouvé devant vous, j'en ai été recueilli avec un visage et des caresses qui eussent convié un plus ambitieux que je ne suis à vous importuner plus souvent que je ne fais ». (I, 396.) La même année le connétable meurt. Aussitôt Malherbe se rappelle que l'absinthe s'appelle alors l'aluyne : aux dithyrambes en prose succède le libelle en vers :

Cet absinthe au nez de barbet
En ce tombeau fait sa demeure ;
Chacun en rit, et moi j'en pleure :
Je le voulais voir au gibet [1].

On aurait pu prévoir cette incroyable volte-face, en se rappelant comment il avait traité Concini en faveur, puis Concini disgracié. Tant que le maréchal d'Ancre est en place, il est le « dieu Pan », qui inspire « la grande bergère » de la France, et qui fait réussir tous ses projets (I, 231). Il est le conseiller intègre et sûr, « l'esprit sacré » qui dirige la reine (I, 200). Il tombe, et avec lui tombe le masque de Malherbe :

Va-t'en à la malheure, excrément de la terre,
Monstre, qui dans la paix fais les maux de la guerre [2], etc.

1. I, 250; cf. Notice, I, xxx. « Malherbe est d'autant plus blâmable d'avoir fait cette épigramme contre le connétable de Luines après sa mort, qu'il l'avait extraordinairement loué pendant sa vie.... Mais le connétable de Luines est aussi de son côté extrêmement blâmable de n'avoir pas considéré un homme aussi considérable que Malherbe, et qui lui avait donné de si grandes louanges. » (Ménage, p. 446.) Il serait difficile d'accepter aujourd'hui cet arrêt trop impartial.

2. I, 239. Comme circonstance atténuante, il faut remarquer que cet accès de fureur contre Concini ne choque Balzac, un des meilleurs esprits du temps, qu'au point de vue grammatical : « Un de nos poètes a dit je ne sais quoi de semblable, mais en vérité d'une excellente manière, et sa copie passe tous les originaux. Je vous la propose comme un chef-d'œuvre, dans cette ode qu'on peut opposer aux plus belles et aux plus achevées de l'antiquité. Le dieu de Seine parle à un favori qui passait sur le Pont-Neuf :

Va-t'en à la malheure, excrément de la terre, etc.

« En tout le poème, il n'y a qu'un mot qui ne me plaît pas, et que je voudrais avoir changé pour un autre. *Excrément de la terre* me semble trop bas pour un tyran, c'est-à-dire pour un criminel illustre, né à la ruine de la Patrie, altéré du sang des citoyens, et partant plus haï que méprisé. *Engeance de la terre* ferait peut-être mieux, parce qu'il ferait allusion à la naissance des géants, que la Fable appelle enfants de la terre. Le mot d'*excrément* est d'ailleurs assez vilain, et d'assez mauvaise odeur : en sa plus honnête signification, il ne peut signifier que les rats, les mouches, les vermisseaux, et autres créatures imparfaites, qui se forment de la corruption de la terre. » (*Socrate chrétien*, xi[e] discours, p. 239-241.)

On voudrait pouvoir s'arrêter là; il faut bien pourtant constater à quel point le poète oublie qu'il est gentilhomme, lorsqu'il poursuit de sa haine jusqu'à la maréchale d'Ancre, lorsqu'il ose parler ainsi du supplice qui attend la pauvre femme : « Pour la Conchine, je crois que vous aurez loisir de la voir en ses beaux atours, car la chose ira jusques à samedi. » (III, 534.) Il serait difficile, on le voit, de mettre comme épigraphe à cette étude sur la moralité de Malherbe le fameux distique de Victor Hugo :

Sombre fidélité pour les choses tombées,
Sois ma force et ma joie, et mon pilier d'airain[1] !

On serait plutôt tenté d'appliquer à Malherbe, comme punition, ce qu'il ne croyait pas être un aveu très sincère :

Vraiment je puis bien avouer
Que j'avais tort de me louer
Par-dessus le reste des hommes;
Je n'ai point d'autre qualité
Que celle du siècle où nous sommes,
La fraude, et l'infidélité. (I, 142.)

Il ne suffit pas de constater cette misère morale : il faut encore l'expliquer. Car on pourrait toujours plaider les circonstances atténuantes pour une pareille conduite, si la raison en échappait. Or nous savons pourquoi Malherbe agissait ainsi : c'est que jamais, parmi les poètes les plus avides de lucre, il n'y eut âme plus vénale; jamais on ne vit pareil contraste entre la grandeur du talent et la petitesse du cœur. Le malheureux paysan, qui perd presque toute générosité dans la lutte de chaque jour pour son morceau de pain, n'est pas plus envahi par la convoitise du gain le plus minime, que ne le fut ce poète de cour, ce gentilhomme écrivain. Pour ne pas avoir l'air de vouloir imposer mon impression personnelle au lecteur, je me contente de citer, sans commentaire, les documents précieux de sa correspondance, de ses papiers de famille. Il écrit à Racan : « J'ai le courage d'un philosophe pour les choses superflues; pour les nécessaires, je n'ai d'autre sentiment que d'un crocheteur. Il est aisé de se passer de confitures; mais de pain, il en faut avoir, ou mourir. » (IV, 15.) Ce court passage illumine tous ceux où il est question d'affaire d'intérêt. Dans son âpreté au gain, Malherbe essaye de dresser son fils à la

1. *Châtiments*, p. 429.

chasse aux héritages : ils ont une cousine : « Dieu la fasse vivre, et lui donne des enfants. Si elle n'en avait point, mon cousin de Maizet et nous, en serions héritiers. » (I, 333.) Il a un frère à qui, en le mariant, leur père a donné une charge de conseiller au siège présidial de Caen : « Il faut que mon frère m'en tienne compte de la moitié, parce que, par la coutume de Normandie, un père ne peut directement ni indirectement avancer un fils plus que l'autre. Cet état valait douze cents écus pour le moins, quand mon père le lui bailla, de sorte que je lui en veux demander six cents avec les intérêts depuis ce temps-là, qui sont vingt ou vingt-deux ans... S'il fallait plaider contre mon frère, il lui faudra, outre ce que dessus, objecter que toujours il a été nourri et entretenu aux dépens de la maison, etc. » (I, 333-335.) La fortune paternelle ne périclitera pas entre ses mains. Il s'entend à l'augmenter. Il est incapable d'écrire une ligne de prose, à plus forte raison un seul vers, quand une question d'argent est en suspens. Il explique à Peiresc pourquoi il ne lui envoie rien : « J'ai l'esprit brouillé en l'expectation de mon état ». (III, 255.) Ce qui veut dire : « J'ai été depuis quatre ou cinq mois si intrigué de l'affaire de ma pension, que je n'avais du sens ni du temps que ce qu'il m'en fallait en cette occasion. » (III, 300.) On pourrait répondre jusqu'ici que seul l'homme privé a parlé; que Malherbe dit là tout haut ce que la grande majorité pense et fait tout bas; qu'on peut être un fort grand poète, et pourtant défendre à merveille ses intérêts; qu'on est poète lorsqu'on écrit ses vers, et homme d'affaires quand on discute un traité avec un éditeur, ou quand on signe une quittance de pension. Mais chez Malherbe les deux choses sont confondues : ce n'est pas le poète qui devient homme d'affaires : c'est le poète homme d'affaires, qui écrit ses vers, et calcule en même temps ce qu'ils pourront rapporter. Il travaille sur commande, à proportion des promesses faites; il écrit à Peiresc : « Vous verrez bientôt près de quatre cents vers que j'ai faits sur le roi. J'y suis fort embesogné, parce qu'il m'a dit que je lui montre que je l'aime, et il me fera du bien. » (III, 11.) Malherbe, dont le moindre défaut est d'être naïf, sait très bien qu'il y a loin de la promesse à l'effet, quand il s'agit de payer ses vers : « Ils ont été extrêmement agréables, dit-il au même correspondant, et m'ont fait renouveler force belles promesses. Dieu sait quand j'en verrai quelque effet. » (III, 122.) Aussi insiste-t-il, et exige-t-il qu'on lui tienne parole. Il écrit à son

confident habituel : « Marc-Antoine vous fera voir des vers que j'ai faits pour le roi : il les a si extrêmement loués que je crains qu'il ne pense que nous soyons quittes : ce n'est pas là comme je l'entends. Il m'a tant de fois dit qu'il me veut faire du bien, que je crois qu'il ne s'offensera point de ma requête, et puis je la ferai accompagner de la recommandation de la reine, et en ma présence, afin que je sache à qui avoir l'obligation du succès [1]. » La Muse de Malherbe est une bonne maîtresse de maison, et tient bien ses comptes : tant de vers à l'actif, tant de promesses au passif. Il y a pis : à force de ne penser qu'au gain, Malherbe en arrive à estimer ses vers au prorata de ce qu'ils lui rapportent : « Je vous envoie des vers que j'ai donnés à la reine, dit-il à Peiresc : ils sont au goût de toute cette cour... ; s'ils produisent quelque chose de bon pour moi, ils seront au mien ; jusque-là je tiendrai mon jugement suspendu [2] ». Les seuls éloges que Malherbe accepte pour argent comptant sont les espèces sonnantes et trébuchantes : « J'ai fait voir à la reine les devises que j'ai faites pour elle ; elle les a trouvées fort à son goût, ce que je crois pour ce qu'elle l'a dit, mais encore plus pour ce qu'elle a augmenté ma pension de cent écus ». (III, 258.) Tout cela explique l'inexpiable passage de sa biographie par Racan, où l'on voit ce poète médire de la poésie, sans qu'il y ait au fond de paradoxe dans sa boutade : « Il parlait fort ingénument de toutes choses, et avait un grand mépris pour les sciences, particulièrement pour celles qui ne servent que pour le plaisir des yeux et des oreilles, comme la peinture, la musique et même la poésie.... C'était sottise de faire des vers pour en espérer autre récompense que son divertissement, et un bon poète n'était pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles. » (I, LXXVII.)

Toutes ses inquiétudes pécuniaires, tout son âpre amour du gain,

1. Je reconnais qu'une fois, une seule fois, il parle de ses vers et des éloges qu'ils lui ont valu, sans aborder la question argent : Le roi, « s'étant avancé vers moi, me dit qu'il n'avait jamais vu de si beaux vers que ceux que je lui avais donnés » (III, 581). Il faut ajouter qu'il ne vend pas ses livres, mais qu'il les donne : c'est pour cela qu'il est heureux d'une impression clandestine : « A cette heure que je suis au bout de trois cent cinquante exemplaires que j'avais fait faire, je suis bien aise que cette commodité se soit offerte de satisfaire à mes amis qui en désirent avoir ». (III, 579.) Ce qui diminue la valeur de ce désintéressement apparent, c'est que les livres ne sont pas à ce moment d'un débit très considérable.

2. III, 212 : « Que ne dirait-on pas, si Malherbe avait apprécié le talent d'un écrivain par les pensions de la cour? » demande M. Dejob (p. 448). Le texte que j'ai cité permettrait donc d'en dire beaucoup.

devaient se fondre en une formule définitive : il l'a trouvée, le jour où, se plaignant de la mort de son fils, de son impuissance à le venger, il se déclare pourtant satisfait en somme de la vie, car, d'abord, il est estimé par les honnêtes gens :

Et voilà le bien qui m'abonde! (I, 286, 30.)

Si donc les qualités du cœur paraissent insuffisantes pour alimenter la source où il puise ses inspirations lyriques, trouverons-nous quelque compensation du côté de l'esprit? Je ne parle pas, bien entendu, du don des mots spirituels. On peut être très grand poète lyrique, et n'avoir pas d'esprit. On pourrait même soutenir, sans trop de paradoxe, que la faculté de saisir des rapports inattendus entre deux idées, de les rapprocher vivement, et d'en tirer une étincelle pourrait gêner dans son mouvement lyrique, dans son large amoncellement de pensées, le poète à qui nous demandons, non pas une série de petites secousses, mais de temps en temps une de ces grandes images qui illuminent toute une strophe, comme un éclair dans un nuage.

A coup sûr, on peut dire, sans irrévérence, que si Malherbe ne manquait pas d'esprit, son esprit n'était pas de la toute première qualité. Il suffit de parcourir sa biographie par Racan, pour être de cet avis. Personne actuellement ne se croirait spirituel pour avoir imaginé les mots plus ou moins attiques qu'on trouve dans sa correspondance [1].

De plus, il manquait de largeur d'esprit. Il ne comprenait pas tout ce qui n'était pas lui. On sait comment il jugeait Ronsard : il n'en admettait pas un seul vers, tout au moins lorsqu'on le forçait d'aller jusqu'au bout de sa gageure [2]. Sans doute, de tous les artistes juges et parties, les poètes, surtout les chefs d'école, se distinguent par leur injustice et leur inintelligence pour tous ceux qui n'ont pas leur théorie ou leur instinct de l'art.

1. III, 34; IV, 244. Il y a peu d'esprit dans ses vers. On connaît son épigramme :

Tu dis, Colin, de tous côtés, etc.

« Il n'y a rien au monde de plus bête que cette épigramme », dit A. Chénier, dans son Commentaire, p. 313.

2. « Je me souviens d'avoir ouï dire à Gombaud que quand Malherbe lisait ses vers à ses amis, et qu'il y rencontrait quelque chose de dur ou d'impropre, il s'arrêtait tout court, et leur disait ensuite : *Ici, je ronsardisais.* » (Ménage, p. 547.)

Aussi, ce qui semble bien plus grave, dans le cas de Malherbe, c'est une certaine pauvreté d'esprit, une sorte de faiblesse dans l'invention, dans la création des idées, qui nous frappe peut-être davantage, nous qui connaissons les grands lyriques du XIX[e] siècle, et leur merveilleuse fécondité, mais qui était déjà assez remarquée de son temps. Ménage, en plus d'un endroit de ses *Observations*, constate le retour des mêmes pensées, tout en acceptant comme une excuse valable cette réponse de Malherbe à ses amis qui lui font la même critique : Il est permis de mettre sur sa cheminée ce qu'on a mis sur son cabinet (p. 548). Ménage est moins bien informé que Tallemant, qui rapporte ainsi l'affaire : « Il lui arrivait quelquefois de mettre une pensée en plusieurs lieux différents, et il voulait qu'on le trouvât bon : Car, disait-il, ne puis-je pas mettre sur mon buffet un tableau qui aura été sur ma cheminée? Mais Racan lui disait que ce portrait n'était jamais qu'en un lieu à la fois, et que cette même pensée demeurait en même temps en diverses pièces [1]. » Quoique Racan ait parfaitement raison, il ne faut pas pousser trop loin la défaite de Malherbe, car on risquerait, à force de suivre la méthode que j'ai pratiquée jusqu'ici, d'aboutir à un effet sans cause : après avoir refusé presque toute valeur intellectuelle ou morale à Malherbe, on serait pourtant obligé de constater que sa poésie est de grande valeur. Il nous reste donc à voir pourquoi et comment un homme qui n'avait pas le cœur très haut placé, et dont l'esprit présentait plus d'une lacune, a pu pourtant composer des œuvres aussi durables, et jouir d'une influence qui, pour avoir été surfaite, n'en est pas moins très considérable.

D'abord il faut reconnaître que, pour son rang et pour son temps, Malherbe était fort instruit, presque érudit. On a de lui une traduction du traité des *Bienfaits*, des *Epîtres* de Sénèque, et du trentième livre de Tite-Live, que personne, je crois, n'a comparée à l'original, mais qui atteste, par sa seule existence, un effort considérable. Mérite plus rare encore, Malherbe est helléniste. Car il a beau estimer très peu les Grecs et se déclarer en particulier, au témoignage de Racan, l'ennemi du galimatias de Pindare, il sait assez de grec pour faire des citations, et même pour exprimer sa pensée en grec, lorsqu'il veut se soustraire à la curiosité des intermédiaires [2].

1. Tallemant, I, 293. — Cf. Arnould, p. 61-62.
2. *Vie*, I, LXX; III, 351, 454, 313.

Mais cette éducation classique, qui n'a rien d'exceptionnel en somme, ne suffirait pas à expliquer son rare génie. Patru et Boileau ont trouvé la vraie raison [1] : c'est le second qui nous l'expose, dans une lettre à Maucroix du 29 avril 1695 : « Malherbe croît de réputation à mesure qu'il s'éloigne de son siècle. La vérité est pourtant, et c'était le sentiment de notre cher ami Patru, que la nature ne l'avait pas fait grand poète : mais il corrige ce défaut par son esprit et par son travail. Car personne n'a plus travaillé ses ouvrages que lui. »

On cite en effet de sa part, comme des phénomènes extraordinaires d'inspiration, comme des improvisations presque, des pièces qui paraîtraient faibles chez n'importe quel poète, moderne ou ancien, et qui n'ont d'autre intérêt que d'être chez lui un manquement à sa règle, règle que la formule de Boileau rend si bien :

> Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse.

La pièce composée pour un ballet de Madame est écrite sur un air à la mode, en moins d'un quart d'heure; Malherbe ne l'estime guère du reste [2]. Les stances pour un ballet de Madame sont écrites en un seul jour [3]. Un sonnet pour Madame la Princesse est composé également assez vite, sans que nous sachions exactement en combien de temps (IV, 6). Il arrive même une fois que Malherbe improvise séance tenante une variante, et même assez heureuse, pour un vers critiqué par Racan [4].

Mais ce sont là de très rares exceptions. Malherbe se défie de tout ce qu'il écrit au courant de la plume. Il ne veut pas que l'on publie même ses lettres familières, avant qu'il ait eu le temps de les revoir

1. M. Allais en donne une autre, p. 292-293, 389.
2. I, 234. — Cf. Ménage, p. 533.
3. I, 149-150. — Ménage, p. 528.
4. Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde
Que toujours quelque vent empêche de calmer. (I, 273.)

Ce dernier vers « ne peut être rapporté qu'à *onde*. Ainsi il n'y a rien qui réponde à *verre*.... J'ai ouï dire à M. de Racan qu'ayant fait cette objection à Malherbe, et lui ayant conseillé de changer cet endroit, il approuva son objection; et que sur l'heure même, et en sa présence, il changea cet endroit de cette façon :

> Son état le plus ferme est l'image de l'onde
> Que toujours quelque vent empêche de calmer.

(Ménage, p. 215-216.)

et de les habiller à la mode (IV, 67). A plus forte raison, quand il s'agit de vers, refuse-t-il de laisser publier ce qu'il n'a pas eu le temps d'achever à loisir [1].

Nous savons à peu près combien de temps il lui faut pour atteindre ce qu'il considère comme sa perfection. Pour les Stances

Donc cette merveille des cieux, etc. (I, 166),

qui comptent en tout soixante-six vers, Malherbe estime qu'il lui faudra à peu près deux mois : car Henri IV les lui a demandées le 18 février 1610, et Malherbe écrit à Peiresc le 24 mars 1610 : « Je ne vais point au Louvre depuis que le roi m'a commandé de lui faire une élégie. Je n'irai qu'elle ne soit faite, cela s'appelle jusques à Pâques. » (III, 154.) Cette année-là Pâques tombait le 11 avril : c'est composer à peu près une moyenne d'un vers et demi par jour.

On voit d'ici les inconvénients de cette méthode : le moindre, c'est que les pièces de circonstance arrivent toujours un peu tard : Malherbe excite Louis XIII à chasser les Anglais de l'île de Ré, et lui promet la victoire, prédiction facile, car la pièce est terminée après l'événement (I, 277). Ses éloges funèbres risquent d'arriver au moment où l'oubli a commencé son œuvre (III, 202). Une légende veut qu'une pièce entreprise pour consoler un veuf soit finie au moment où ledit veuf, très consolé, s'était remarié [2]. La légende ici est plus vraie que l'histoire. Malherbe se préoccupait moins de calmer effectivement la douleur de ses amis, que de composer quelque pièce à effet, qui n'était plus, une fois terminée, qu'un à-propos vieilli. Aussi peut-on prendre exactement au pied de la lettre ce qu'il écrivait à Mme de Conti, pour la consoler de la mort de son frère : « Nous ne sommes plus ce que nous étions hier,... et déjà,

1. « Lundi au soir M. le Grand me commanda de faire des vers pour les dames.... Je fis ce que je pus pour m'en excuser : vous pouvez penser si un homme qui a mauvaises jambes, comme j'ai, peut faire beaucoup de chemin en si peu de temps. J'en fis pourtant, car il fallut obéir; mais ce furent des vers de nécessité : je ne veux pas qu'on les voie. » (III, 2.) On peut lire ces stances au t. I, p. 84. Ce n'est ni bon, ni médiocre, c'est du Malherbe passable.

2. « Malherbe fut près de trois ans à faire ces stances sur la mort de la femme du premier président de Verdun : et quand il les publia, le premier président était remarié, ce qui leur fit perdre beaucoup de leur grâce.... Je tiens toutes ces particularités de M. de Racan. » (Ménage, p. 543.) M. Lalanne a rétabli la réalité : le président était mort un an après le décès de sa femme, remarié, il est vrai. (I, 268.)

Madame, je ne suis plus celui que j'étais, quand je me suis mis à vous écrire cette lettre [1] ».

Ce n'est pas une des moindres singularités de Malherbe que d'avoir donné le change à son siècle, et d'avoir fait prendre pour une vertu littéraire cette lenteur de composition qui n'était chez lui qu'un défaut d'esprit. Il a su faire croire à ses contemporains que l'ode même était une affaire de patience plutôt que de génie [2]. On pourrait résumer toute sa poétique dans cette variante du vers connu :

Si natura negat, facit... *industria* versum.

C'est en effet à force de temps qu'il fabrique ses vers et ses odes.

§ 2

Il est bon d'énumérer d'abord les différentes sortes de couplets, strophes et stances usités par Malherbe. Comme il n'y a pas encore de distinction nettement établie entre ces deux derniers termes [3], j'appellerai *stance* l'ensemble lyrique où l'alexandrin apparaît seul ou prédomine, soit comme nombre, soit comme importance, et *strophe* les éléments composés presque uniquement de vers de sept, de huit, de neuf ou de dix pieds. Je me contente d'abord d'une simple énumération.

Malherbe emploie douze sortes de quatrains : des strophes isométriques, en vers de sept pieds :

e a e a [4];

1. IV, 206. « Malherbe m'a dit autrefois qu'ayant à écrire à Mme la princesse de Conti sur la mort de son frère cette belle consolation que vous avez tant vue, il lui fit faire un voyage exprès à Saint-Germain, afin qu'on ne pût pas dire qu'étant en même ville, il n'avait qu'à lui dire ce qu'il lui écrivait. » (Lettre de Chapelain à M. de Monstreuil, 12 février 1640, I, 573; cf. éd. Lalanne, IV, 195-224; cf. Arnould, p. 59.) Malherbe tirait du reste très habilement parti en pareil cas de sa lenteur de composition. Il faut lire à ce propos sa lettre à Bellegarde sur la mort de son frère, IV, 224-226.

2. L'ode, qui baisse un peu,
Veut de la patience, et nos gens ont du feu.

La Fontaine, éd. elzévirienne, V, 179.

3. Cf. Godeau, II, xxxi; Ménage, p. 259-260; Marmontel, v, 151. — Delavenne, p. 54; Evrard, *Préceptes de poésie*, Namur, 1884, p. 23; Allais, p. 293. — Pour V. Hugo, les deux mots sont synonymes. (*Voix intérieures*, III, 316.)

4. I, 306. Cette forme figure dans Ronsard, édition Blanchemain, *Bibliothèque elzévirienne*, II, 154, etc. — Les rimes masculines sont désignées dans tout mon

en vers de huit pieds :

e	a	e	a [1],	

des stances de quatre alexandrins :

e	a	e	a [2]	
e	a	a	e	(I, 304);

des stances de trois alexandrins suivis d'un vers de six pieds :

12	12	12	6	
e	a	e	a [3]	
a	a	e	e	(I, 318),
e	e	a	a [4],	

des stances déjà plus compliquées :

12	6	12	6	
e	a	e	a [5]	
12	6	12	12	
e	a	e	a	(I, 149);
12	8	12	12	
e	a	e	a	(I, 236).

On rencontre une fois des couplets en rimes masculines :

10	8	10	6	
a	a	i	i	(I, 194);

livre par les lettres a, i, o, u, y; les rimes féminines par les lettres e, ée, ie, ue, ye. Au lieu de les ranger verticalement comme des fins de vers, je les écris horizontalement, pour ne pas perdre de place.

1. I, 302. Cette forme figure dans Ronsard, II, 208, etc.

2. I, 2, 36, 56. Cette forme figure dans Ronsard, une seule fois, dans une ode qu'il a supprimée (II, 483).

3. I, 156, 178, 277.

4. I, 28, 297. Pour ces deux dernières formes, la succession des rimes plates, blâmée par M. Allais (p. 299), avait déjà été critiquée par Marmontel : « Des distiques, accolés l'un à l'autre, ne sauraient former une *stance* harmonieuse; et cet exemple de Malherbe :

Il n'est rien ici-bas d'éternelle durée;
Une chose qui plaît n'est jamais assurée;
L'épine suit la rose, et ceux qui sont contents
Ne le sont pas longtemps, (I, 28-29)

cet exemple lui-même fera sentir que la rime plate soutiendrait mal le ton de l'ode, et manquerait de grâce dans les *stances* légères. L'oreille y veut au moins quelque entrelacement de rimes. » (V. 151.) « Ce genre de strophe est malheureux et fade à l'oreille. » (Chénier, *Commentaire*, p. 37.)

5. I, 139. L'exemple est tiré de la Consolation à Du Périer : « Remarquez qu'en cette stance et en plusieurs autres de ce poème, il n'y a point de repos au second vers. Il serait mieux qu'il y en eût, mais ce n'est pas une faute qu'il n'y en ait point. » (Ménage, p. 561.)

et une fois des couplets à rime féminine :

9	9	10	10	
e	e	ée	ée	(I, 226.)

Pour les sizains, Malherbe emploie vingt-six strophes, stances, ou couplets différents :

Vers de sept pieds :

a	a	e	i	e	i	(I, 319.)

Vers de huit pieds :

e	a	e	a	o	o [1]
e	e	a	ée	a	ée [2]
a	a	e	i	i	e [3]
e	e	a	ée	ée	a [4]
a	a	e	i	e	i [5]

Stances d'alexandrins :

a	a	e	i	e	i	(I, 134, 252.)
e	e	a	ée	ée	a [6]	

Stances comprenant cinq alexandrins et un vers de six pieds :

12	12	6	12	12	12	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 220.)
12	12	12	6	12	12	
a	a	e	i	e	i	(I, 62.)
12	12	12	12	6	12	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 207.)

Stances comprenant quatre alexandrins et deux vers de six pieds :

12	12	6	12	12	6
e	e	a	ée	ée	a [7]

1. I, 130. Cette forme figure dans Ronsard, t. II, p. 147. Marmontel ne l'aimait pas : « L'oreille y veut quelque entrelacement de rimes, et permet tout au plus un distique isolé à la fin de la stance comme dans l'octave italienne : encore l'essai qu'en a fait Malherbe n'a-t-il rien de bien séduisant ». (V, 151.)
2. I, 197. Cette forme figure dans Ronsard, parmi les odes supprimées, II, 425.
3. I, 285. — Cf. Ronsard, II, 122 et *passim*. Il l'a employée vingt fois.
4. I, 84, 97, 99, 152. — Cf. Ronsard, II, 114 et *passim*. C'est encore une de ses formes favorites : il l'a employée dix-sept fois.
5. I, 32, 141, 144, 146, 166, 201. — Cf. Allais, p. 361.
6. I, 4, 69, 253. — Cf. Allais, p. 188.
7. I, 158. Cette forme figure dans Ronsard, mais avec les rimes

e e ée a a ée.

Malherbe a donné une preuve assez bizarre de l'estime qu'il faisait de ce

12	6	12	12	6	12	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 218.)
12	12	6	12	6	12	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 229.)
12	12	12	6	12	6	
a	a	e	i	e	i [1]	
12	12	12	12	6	6	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 273.)

Stances de trois alexandrins et de trois vers de six pieds :

12	12	6	6	12	6	
a	a	e	i	e	i	(I, 254.)

Stances de cinq alexandrins et d'un vers de huit pieds :

12	12	12	12	12	8	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 58.)

Stances de quatre alexandrins et de deux vers de huit pieds :

12	12	8	12	8	12	
a	a	e	i	e	i	(I, 295.)

Stances de trois alexandrins et de trois vers de huit pieds :

8	8	8	12	12	12	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 174.)

Stances de deux alexandrins et de quatre vers de huit pieds :

8	8	8	12	12	8	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 245.)
8	8	8	12	8	12	
a	a	e	i	e	i [2]	

rythme. (Cf. Arnould, p. 69.) M. Renouvier, dans son beau livre sur V. Hugo, juge ainsi cette strophe : « La forme de poésie la plus opposée à la prose, sous le rapport de la cadence, est un genre de strophe, le plus beau de tous, et qui avait déjà fourni à Malherbe des effets auxquels on peut croire qu'il a dû une grande partie de sa réputation. Nous voulons parler de cette alternance régulière, avec des rimes croisées, d'un ou de plusieurs grands vers avec un vers de six ou huit syllabes, ce dernier formant une chute attendue où le mouvement de la parole et celui de la pensée s'unissent et s'arrêtent sur une image. » (*Victor Hugo, le Poète*, p. 285.)

1. I, 240. — Cf. Allais, p. 339.

2. I, 268, 284. « Je dois faire observer encore que les poésies régulières n'admettent guère d'une stance à l'autre la succession de deux vers masculins ou

Stances de quatre alexandrins et de deux vers de dix pieds :

12	12	10	12	12	10	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 219, 239.)

Il y faut ajouter des couplets en vers de huit pieds :

a	e	e	a	i	i	(I, 294);

des couplets en vers de cinq et six pieds :

6	5	6	6	5	6	
e	e	a	ée	ée	a	(I, 163);

des couplets en vers de sept, huit, neuf, dix et onze pieds :

10	9	7	10	8	11	
e	a	e	a	i	i	(I, 247).

En général Malherbe essaye de placer un repos après le troisième vers de ces sizains [1]. Quelquefois pourtant il le met à la fin du quatrième vers [2].

féminins de rime différente. C'est une dissonance qui déplaît à l'oreille; et si Malherbe se l'est permise dans les stances libres et négligées comme dans celles-ci :

Après qu'il est parti du monde,
La nuit qui lui survient n'a j'amais de ma*tin*.
Jupiter, ami des mor*tels*,
Ne rejette de ses autels, etc. (I, 269),

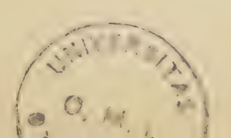
ni ce poète, ni Rousseau, n'ont pris souvent cette licence dans le style pompeux de l'ode. » (Marmontel, V, 152-153.) Pourtant M. Comte appuie une théorie très intéressante, que nous verrons dans le chapitre consacré à Molière, sur ce fait que Malherbe se permettait cette licence : « On sait en effet que l'alternance, obligatoire dans une suite de vers, cesse de l'être dans une suite de stances ou de strophes. Malherbe, à lui seul, nous offre une vingtaine de pièces, de toutes les époques de sa vie, où l'alternance n'est pas observée entre deux groupes. » Comte, *les Stances libres dans Molière*, Hachette, 1893. — M. Allais ne serait pas de cet avis. Cf. sa thèse, *Malherbe et la poésie française*, p. 395, et une note plus détaillée sur le même point, qu'il a fournie à M. Arnould, pour ses *Anecdotes inédites*, p. 85-87.

1. Cf. *Histoire de l'Académie*, éd. Livet, I, 123-124; Ménage, p. 212-213. — Cf. Allais, p. 188.

2. A propos de cette strophe :

Je me rends donc sans résistance
A la merci d'elle et du sort;
Aussi bien par la seule mort
Se doit faire la pénitence
D'avoir osé délibérer
Si je la devais adorer. (I, 131.)

Ménage dit : « Notre poète se blâmait lui-même de n'avoir pas fermé le sens au quâtrième vers de cette stance, comme il avait fait dans les autres précédentes; ce que j'ai appris de M. de Racan » (p. 487).



Les groupements de huit vers, sans être complètement rejetés par Malherbe, sont très rares [1]. On ne peut citer qu'une stance d'alexandrins :

e	e	a	ée	a	ée	i	i	(I, 299),

et des couplets en vers de cinq, six, sept et huit pieds :

8	5	8	5	7	7	7	6	
e	a	e	a	ée	i	ée	i	(I, 221).

Les strophes de dix vers isométriques sont réservées pour les sujets de premier ordre :

Vers de sept pieds :

e	a	e	a	ée	ée	i	ie	ie	i [2].

Pour la strophe en octosyllabes, il y a deux formes, différenciées par l'entre-croisement des rimes :

e	a	e	a	ée	ée	i	ie	ie	i [3]
e	a	a	e	i	i	ée	o	ée	o [4]

Cette strophe est plus lyrique que les autres, et Malherbe en a tiré des effets particulièrement heureux [5]. Son mouvement intérieur est plus simple qu'on ne le suppose généralement : car, outre la division classique en un quatrain et deux tercets, tercets que Malherbe aurait voulu séparer l'un de l'autre par un arrêt [6], il arrive quelquefois, suivant la remarque de Marmontel, que la ponctuation et le sens

1. Allais, p. 394.

2. I, 23, 87, 315, 317. Cette strophe figure dans Ronsard, II, 41 et *passim*. Pour cette forme, M. de Gramont dit : « Il n'y a pas, dans son recueil, peu volumineux comme on sait, moins de sept odes où elle est employée » (p. 211). Pour ma part, je n'en connais que les quatre dont je viens d'indiquer les références. — Marmontel en apprécie ainsi la valeur lyrique : « Ce fut encore Malherbe qui donna le modèle de la stance de dix vers de sept syllabes, et qui nous apprit quel noble caractère le nombre pouvait lui imprimer, comme dans l'ode au roi Henri le Grand. » (V, 157.) — Cf. Allais, p. 394.

3. I, 44, 65, 75, 182, 209, 313.

4. I, 107, 243, 311. — Ce type est « créé peut-être par Malherbe, peu inventeur pourtant de son naturel ». Gramont, p. 215.

5. « Le vers qui donne le plus de nombre et de majesté à cette grande période, c'est le vers de huit syllabes, et dans Malherbe on en voit des exemples que Rousseau n'a pas surpassés. Quelquefois même le vieux poète a je ne sais quoi de plus antique dans ses tours et dans ses mouvements, et de plus approchant de la verve d'Horace. » (Marmontel, V, 157.)

6. I, LXXXIV-LXXXV.

séparant le cinquième et le sixième vers de ce qui précède et de ce qui suit, la strophe n'est plus formée que de deux quatrains séparés par un distique [1] : au lieu de la forme

e a e a | ée ée i | ie ie i,

on obtient :

e a e a | ée ée | i ie ie i.

Il en est de même pour les stances composées de quatre alexandrins et de six vers de sept syllabes :

12	12	12	12	7	7	7	7	7	7	
a	e	e	a	ée	ée	i	ie	ie	i	(I, 26);

de quatre alexandrins et de six octosyllabes :

12	12	12	12	8	8	8	8	8	8	
e	a	e	a	i	i	ée	o	o	ée	(I, 300).

Si l'on joint ces cinq types de stances et de strophes à tous les autres, on trouve que Malherbe en a employé quarante-cinq différents.

Il est plus facile de les énumérer que d'en apprécier la valeur lyrique. Car le vrai critérium du lyrisme est encore à trouver. Pourtant, en procédant par élimination, on peut d'abord constater ce qui manque à ces odes.

En premier lieu, il est impossible de les chanter, de les mettre en musique. Or, comme le remarque un prosodiste contemporain, même aujourd'hui, quoique les odes ne soient plus chantées, il semble que pour mériter leur nom, elles devraient tout au moins pouvoir être chantées [2]. Au XVII[e] siècle, il n'était pas jusqu'aux stances

1. « La division symétrique de la stance de dix vers est en un quatrain et deux tercets; et Rousseau l'a presque toujours observée. Mais Malherbe ne s'y était pas assujetti; et dans les exemples que j'en ai cités, l'on peut voir ce qui arrive le plus souvent, savoir de marquer le repos au sixième vers, et de lier le septième avec les trois autres : quelquefois même il fait couler rapidement les six derniers vers sans aucune pause. Ce rythme, indécis et irrégulier, peut trouver son excuse en ce que d'une haleine on prononce aisément et sans fatigue six vers de huit syllabes; mais les poètes qui auront l'oreille scrupuleuse, préféreront la coupe de Rousseau. » (Marmontel, V, 158.)

2. Gramont, p. 241. — Cf. Saint-Saëns : « Les vers, disent les poètes, ont leur musique en eux-mêmes, et se passent du musicien. En sont-ils bien sûrs? Les vers ne sont certainement pas faits pour être lus seulement des yeux, en silence; ils sont faits pour être « dits ». Or il n'est pas un seul poète digne de ce nom qui soutienne que les vers doivent être dits comme de la prose. Il faut les dire lyriquement. Dire lyriquement, c'est chanter. » (*Harmonie et Mélodie*, p. 258-259.)

qui ne fussent mises en musique [1]. D'après Malherbe lui-même, la poésie française convient plus particulièrement aux chansons et aux vaudevilles [2]. Il est vrai qu'il ne se connaît guère en musique. « M. de Malherbe, dit Racan, n'était délicat ni en musique, ni en gants, et il aimait autant ouïr chanter une chanson du Pont-Neuf, que le plus bel air du monde; et avoir des gants de dix sols, que des meilleurs et des mieux préparés [3]. » Il est en effet presque absolument incapable de composer des paroles sur un air quelconque [4]. Ses stances à la reine régente,

Objet divin des âmes et des yeux,

sont écrites sur un air en vogue :

Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux.

Mais on ne peut les chanter, parce qu'il manque une syllabe au premier vers. C'est Racan qui l'apprend à Ménage, en ajoutant que Malherbe n'avait point l'oreille musicale, et qu'il n'a jamais pu faire de vers même sur les airs que les musiciens composaient spécialement pour lui [5].

Sans doute la coupe de ses vers est souvent très heureuse. Nos poètes l'admirent même encore [6]. Mais cette harmonie n'a plus rien à voir avec la musique. De plus, il y a quelque chose de conventionnel dans les règles minutieuses que Malherbe s'impose : qu'importe

1. Sur le repos dans les stances, inventé par Maynard (I, LXXXIV-V), Ménage dit : « Toutes ses maximes sont bonnes et bien inventées; et pour l'ordinaire il les faut suivre, et particulièrement dans les grands vers, aux stances de six, qui sans ces pauses au troisième vers ne pourraient se chanter commodément » (p. 268).

2. « Malherbe disait que la poésie française n'était propre que pour des chansons et des vaudevilles. C'est une particularité que j'ai sue de M. Guyot. » (Ménage, p. 454.)

3. Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 73.

4. Soyons juste : il y a réussi une fois; cf. I, p. 194. Et depuis, on a écrit une charmante mélodie sur la pièce qui commence par ce vers :

Ils s'en vont, ces rois de ma vie.

Cf. la « *Chanson*, poésie de Malherbe, musique de Henry Monnier ». Bordeaux, Candolives.

5. Ménage, p. 403-404. — Tel est également l'avis de Marmontel : dans sa poétique, il affirme qu'il n'y a pas, chez Malherbe, quatre vers de suite que l'on puisse chanter. C'est bien ce que pense aussi l'intraitable Castil-Blaze, d'après lequel le « coriace Malherbe » n'a jamais su composer de livret pour un musicien. (*Art des vers français*, 1857, p. 45 et *passim*.)

6. Sully Prudhomme, *Réflexions*, p. 68-69.

qu'une strophe se termine par une rime féminine ou masculine [1]? L'important pour nous n'est plus là. Ce sont des images émouvantes que nous demandons surtout aux lyriques, et nous prendrions volontiers, pour définir ce genre, la formule que Buffon applique au style, pour les idées : le lyrisme est l'ordre et le mouvement que l'on met dans ses images. Or ce poète lyrique, au témoignage de Racan, « avait aversion contre les fictions poétiques [2] ». Son Commentaire le prouve. Il trouve l'hyperbole ridicule [3]. Des comparaisons de Desportes, plus timides que tant d'autres chez Pindare, lui semblent extravagantes (IV, 415). Ce que nous condamnerions comme étant de goût douteux, lui paraît bien plus grave; quand Desportes met :

Le tyran des Hébreux
Ne fit jadis meurtrir tant d'enfants innocents
Que je tue en maillot de pensers languissants,

cela paraît à Malherbe une « imagination bestiale » (IV, 321). Il ne peut souffrir les métaphores prolongées; et pourtant il est plus sévère encore pour celles qui ne se suivent pas logiquement [4]. Ce n'est pas qu'il ne tombe lui-même dans ce défaut [5], ou que, par dérogation à ses propres principes, il ne se permette quelquefois des images ampoulées [6]. Mais ce sont là des exceptions. Le plus souvent son style

1. « A propos de sonnets, il est encore à remarquer que tous ceux de Malherbe, à la réserve de deux ou trois, finissent par des rimes masculines, ce que Malherbe a affecté, à cause que les rimes masculines ferment mieux la période que les féminines. Et c'est pour cette raison que la plupart de ses stances finissent aussi par des rimes masculines. » (Ménage, p. 301.)

2. *Vie*, I, LXXI.

3. IV, 402, 403, 411, 461.

4. IV, 261, 284. « Notre poète était grand ennemi de ces métaphores non continuées, comme je l'ai appris de M. Sirmond historiographe : à qui j'ai ouï dire aussi que, pour cette raison, il blâmait souvent ce vers d'Horace :

Et male tornatos incudi reddere versus,

ce qui se fait au tour ne se remettant point sur l'enclume; et qu'il disait plaisamment à ce propos : « Dites à un poète : remettez sur l'enclume des vers mal « tournés, c'est comme si l'on disait à un cuisinier : cette pièce de bœuf n'est « pas assez bouillie, qu'on la remette à la broche. » (Ménage, p. 469.)

5. A propos des vers 19-24 de la page 100, Ménage dit : « Lui qui reprenait dans Horace cette métaphore non continuée est ici tombé lui-même dans la faute qu'il reprenait » (p. 470). — Cf. I, 277, 2; 215, 151-153; 134, 2-3; 244, 10-11.

6. « Malherbe, qui vous semble si sensé et si juste, ne l'est pas toujours. Il est ampoulé en de certaines rencontres; ou, pour m'exprimer plus figurément, ce fleuve égal et paisible dans sa course devient tout à coup un torrent impétueux qui fait du fracas, et qui tombe dans des précipices. Ne compare-t-il pas les

est abstrait, ou les images sont tellement affaiblies qu'elles semblent de pures abstractions : on dirait une fresque que l'on aurait décolorée à plaisir pour ne plus laisser subsister que les contours des personnages, quelque chose comme un Puvis de Chavannes dilué à grande eau. Il dira, par exemple, en parlant de Henri IV :

Il n'a point son espoir au nombre des armées,
Etant bien assuré que ces vaines fumées
N'ajoutent que de l'ombre à nos obscurités;
L'aide qu'il veut avoir, c'est que tu le conseilles;
Si tu le fais, Seigneur, il fera des merveilles,
Et vaincra nos souhaits par nos prospérités. (I, 71, 43.)

Il est rare que son pinceau soit réaliste [1]. Le plus souvent c'est à la vieille mythologie qu'il demande un peu de lyrisme : rien d'étonnant à ce que de pareils emprunts soient froids, obscurs, même bizarres [2]. Son plus grand effort consiste à consacrer deux strophes à une comparaison mythologique ou naturelle [3]. Comme sa pensée est presque toujours prosaïque et terre à terre, un simple prosateur s'élève sans effort à sa hauteur, et le dépasse. Alors que les variantes imaginées par les philologues au texte des classiques anciens paraissent trop souvent faibles ou triviales, on pourrait citer des corrections plus heureuses que le texte faites par tel ou tel érudit : de Malherbe qui écrit :

Et que de mères à Memphis
En pleurant diront *la vaillance*
De son courage et de sa lance (I, 50, 119),

ou de Patru qui lit :

En pleurant diront sa vaillance
Et les coups mortels de sa lance [4],

lequel des deux est le plus lyrique?

Trop souvent la moyenne de Malherbe ne s'élève pas au-dessus de l'*aurea mediocritas*. Encore *aurea* peut-il paraître excessif.

pleurs de la reine mère, après la mort d'Henri le Grand, au débordement de la Seine?... Mais ce qu'il dit de la pénitence de saint Pierre est encore plus violent. Ce n'est pas par ces endroits-là que j'estime et que j'admire Malherbe : il y sort visiblement de son caractère, et je ne l'y reconnais pas. » Bouhours, *la Manière de bien penser*, p. 266-267.

1. I, 180, 42.
2. I, 40, 29; 180, 51; 93, 171-180.
3. I, 114, 181; 109, 41; 88-89.
4. Ménage, p. 362.

Si l'on osait lui appliquer une comparaison qu'il affectionnait, on dirait de quatre-vingt-dix de ses vers sur cent : c'est du vin qui véritablement n'est pas gâté, mais qui n'est qu'à huit deniers le pot [1].

Quant aux belles choses, leur rareté même ajoute à leur prix. Sans doute nous ne comptons pas toujours parmi les beautés supérieures de son œuvre celles que lui-même préférait. Les artistes sont en général d'assez mauvais critiques pour leur propre compte, et Malherbe n'échappe pas à la règle générale [2]. De plus, un lecteur ne peut que très difficilement, aujourd'hui, pour juger un poète du XVIIe siècle, dépouiller complètement les préjugés que lui a donnés la fréquentation des poètes modernes. Pourtant il est un point sur lequel nous pensons comme les contemporains de Malherbe : nous demandons à la poésie les beautés indéfinissables, le « je ne sais quoi » que Godeau attribue trop facilement à tout Malherbe, et que nous trouvons en effet quelquefois chez lui [3]. Pour ne pas nous perdre dans la métaphysique, citons des exemples :

L'air est plein d'une haleine de roses. (I, 226, 5.)
Et couchés sur des fleurs comme étoiles semées. (I, 58, 4.)
Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin. (I, 40, 150.)
Ce furent de beaux lis, qui....
S'en allèrent fleurir au printemps éternel. (I, 11-12.)
La moisson de nos champs lassera les faucilles
Et les fruits passeront les promesses des fleurs. (I, 73, 83.)

1. Lettre de Balzac, dans la Correspondance de Chapelain, I, 395, note 2. — Pour caractériser la médiocrité, il avait trouvé une autre image aussi dédaigneuse, au témoignage de Racan, rapporté par Conrart : « Les vers qui n'étaient ni bons ni mauvais lui déplaisaient extrêmement, et il les appelait des *pois pilés* ». (Arnould, *Anecdotes*, p. 44.) — Peut-être Malherbe s'était-il réglé sur de méchants modèles : « Malherbe préférait Stace à tous les autres poètes latins, comme nous l'apprenons des mémoires de M. de Racan. J'ai ouï dire la même chose à M. Guyot ». (Ménage, p. 389-390).

2. On connaît son assez faible Récit d'un berger au Ballet de Madame (I, 229) : « J'ai ouï dire à M. de Racan que Malherbe sur la fin de ses jours préférait cette pièce à toutes les autres ». (Ménage, p. 529.) — « J'ai appris de M. de Racan que cette stance (I, 136) et celle qui commence par :

Voilà comme je vis, voilà ce que j'endure (I, 160, 55)

étaient les deux de toutes les poésies de Malherbe que Malherbe estimait davantage. Je ne suis pas en cela de l'avis de notre auteur; et, selon moi, il y a dans ses poésies plus de cinquante stances préférables à ces deux qu'il préférait à toutes les autres. » (Ménage, p. 463.)

3. « Toutes les oreilles qui ne sont point barbares sont charmées par la douceur de ses vers. Ce je ne sais quoi qui se trouve sur le visage des belles femmes, que l'on voit et que l'on ne peut exprimer, se rencontre dans toutes ses périodes, que les Muses ont, ce semble, elles-mêmes mesurées. » (Dans Malherbe, éd. de 1723, t. II, p. III.)

Quelques strophes sont imprégnées de ce parfum poétique [1]. Enfin n'y a-t-il pas toute la légèreté de l'oiseau à l'essor dans ces vers :

La nuit assiégea ses prunelles,
Et son âme, étendant les ailes,
Fut toute prête à s'envoler? (I, 154-155.)

Mais ces beautés sont exceptionnelles, et l'anthologie que l'on pourrait glaner dans cette œuvre si restreinte serait bien mince. Il n'y a pas une seule pièce de Malherbe qui soit entièrement belle : il n'a même pas écrit une seule strophe qui soit un pur chef-d'œuvre [2].

Comment donc expliquer et sa renommée qui, en fin de compte, n'est pas complètement usurpée, et son incontestable maîtrise sur la poésie du XVIIe siècle? Je le répète : la seule explication de son triomphe prolongé, c'est la parfaite probité de sa langue, c'est son effort persistant et en somme couronné de succès pour chasser de son vocabulaire, de sa syntaxe et de son vers tout ce qui n'est pas parfaitement clair, net et pur. Son vers n'est pas un diamant où viennent se refléter toutes les nuances du prisme, et ce n'est pas non plus un simple morceau de verre taillé à facettes : c'est du cristal de roche [3].

Sans croire travailler à la gloire de Malherbe, Théophile Gautier, dans la dernière pièce de ses *Émaux et Camées*, donnait sa forme définitive à la caractéristique du talent, du génie de Malherbe :

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend!

1. I, 186, 101-110; 59, 31-36.

2. A. Chénier dit pourtant de l'ode à Henri sur la prise de Marseille : « Cette ode est belle; elle est courte et pleine de chaleur. La marche est vive et lyrique; le style, noble et ferme; les images, vraies et variées. » *Commentaire*, p. 29. Cf. p. 30, 32, etc.

3. Parlant de l'ode à Marie de Médicis sur sa bienvenue en France, A. Chénier, malgré son admiration pour Malherbe, avoue ceci : « Cette ode est bien écrite, pleine d'images et d'expressions heureuses, mais un peu froide et vide de choses, comme presque tout ce qu'a fait Malherbe, car il faut avouer que le poète n'est guère recommandable que pour le style. » (*Commentaire*, p. 52.)

Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.
Les dieux eux-mêmes meurent.
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

A un moment où la langue se forme, où la poésie hésite, Malherbe a le talent de dégager dans le français l'élément durable, d'indiquer au poète un chemin étroit, mais droit, qu'on devra élargir, mais qu'il faudra suivre; et ce talent, il le pousse jusqu'au génie, puisqu'on n'en peut citer qu'un seul autre exemple : Boileau.

Malherbe a le courage de prêcher sa doctrine par ses préceptes, par ses exemples, sans défaillance, toute sa vie : et ce courage, il le pousse jusqu'à l'héroïsme, puisque sa mort vient corroborer l'enseignement de toute sa vie : c'est un apôtre de ses idées, celui qui meurt ainsi : « ... Une heure avant que de mourir, après avoir été deux heures à l'agonie, il se réveilla comme en sursaut pour reprendre son hôtesse, qui lui servait de garde, d'un mot qui n'était pas bien français à son gré; et comme son confesseur lui en fit réprimande, il lui dit qu'il ne pouvait s'en empêcher, et qu'il voulait jusques à la mort maintenir la pureté de la langue française [1] ».

Malherbe commence donc l'école du purisme, qui est l'une des deux moitiés de l'école classique. C'est lui aussi qui répand et autorise cette idée, que tout l'art peut se réduire en règles, en formules, en recettes; que ces règles, une fois trouvées, peuvent être appliquées partout et toujours; qu'il suffit de raisonner pour les trouver *a priori*. Bien avant Descartes, Malherbe trouve la théorie cartésienne : « Une des filles de la reine, raconte Racan, disait, en sa présence, à M. de Gombaud, comme on parlait de la difficulté qu'il y a de bien faire une pièce de théâtre : Mais que faut-il donc pour en faire une bonne? Et M. de Gombaud lui ayant répondu qu'il y avait bien des règles à observer, « Je crois, dit M. Malherbe, que le jugement me « les ferait trouver toutes [2]. »

Chapelain résumera toute la doctrine de Malherbe, en disant, dans la préface des douze derniers chants de la *Pucelle* : « On devient poète par l'étude des règles ».

1. *Vie de Malherbe* par Racan, I, LXXXVIII. Telle n'est pas l'opinion de M. Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 81.
2. Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 38.

CHAPITRE II

CORNEILLE

I

Les théories de Corneille.

A quelqu'un qui citait le dicton :

> Enfin Malherbe vint,

M. Charles Benoist répondit : « Il aurait mieux fait de ne pas venir ». Le mot est joli, sévère, mais injuste. Il serait plus vrai de dire : après Malherbe,

> Enfin Corneille vint,

et nous en verrons les raisons au cours de ce chapitre.

Au contraire de Malherbe, dont l'œuvre est très courte, Corneille a beaucoup écrit. Si nous l'en croyions, il aurait donné avant 1651 quarante mille vers au théâtre; du moins il le dit dans l'Examen de *Nicomède* (V, 505). C'est déjà forcer un peu la note, car, à ce moment, en comptant les quatre cents vers de la comédie des *Tuileries*, il n'en avait écrit que 38 000. Il exagère davantage lorsque, jaugeant son œuvre complète, il dit avec fierté que sa main

> A mis au jour un million de vers. (X, 151, 7.)

En réalité, si l'on additionne tous ses vers composés pour le théâtre, et toutes ses poésies diverses, on arrive à un total à peu près de 80 000 vers, ce qui est déjà très imposant [1].

1. Pour ceux qui aiment les statistiques exactes, Corneille a écrit pour le théâtre

Il n'est pas inutile de noter ce chiffre ; car, dans des études par le minutieux détail, comme celle-ci, on court risque de prendre l'exception, qui seule a frappé, pour la règle courante qui a passé inaperçue, tant elle semblait naturelle. A s'attacher ainsi aux singularités, on risquerait fort de perdre de vue la tendance générale du poète. Aussi aurai-je soin d'établir, pour chaque chapitre de la versification de Corneille, un pourcentage exact qui donne la proportion des singularités, par rapport à la pratique générale.

Ensuite, pour bien comprendre pourquoi Corneille, si original, si créateur pour tout le reste, a été trop souvent en prosodie un esprit un peu à la suite, il est bon de ne pas oublier qu'on a rarement vu un esprit aussi docile aux conseils et même aux critiques pour tout ce qui n'était pas sa pensée. Il ne cherche jamais à dissimuler les influences qu'il subit. S'il dit qu'il connaît seulement les règles d'Aristote et d'Horace, et qu'il ne les sait même pas trop bien, c'est moins vanité, désir de souligner son originalité, que modestie pure (VI, 468). C'est en effet presque avec humilité, qu'il parle de tout ce qu'il doit à Lucain pour sa *Mort de Pompée*. Si le style de ce poème est plus élevé qu'aucun autre, si l'on trouve là les vers les plus pompeux qu'il ait faits, il n'en revendique pas pour lui-même la gloire entière : il avoue qu'il a traduit du poète latin tout ce qui convenait à sa pièce, il le pille pour enrichir sa langue, mettant tout son effort à faire en sorte que la partie originale soit digne des emprunts, que l'on ne puisse pas trop distinguer le Corneille du Lucain (IV, 24). Il ne dit rien du reste de la facture si curieuse de son modèle : il ne parle que de la force des pensées, et de la majesté du raisonnement, dont il se déclare amoureux [1].

56 508 vers, et, pour le reste, 23 029, ce qui donne un total de 79 537 vers, sauf erreur ou omission. Je ne compte pas là dedans les variantes, les vers latins, les apocryphes. Il ne faut pas oublier qu'en plus il avait composé une traduction de *la Thébaïde*.

1. IV, 14. Il ne faut pas oublier non plus qu'il devait beaucoup à Stace. Les vers bien connus :

> Et dans un même instant, par un effet contraire
> Leur front pâlir d'horreur et rougir de colère,

sont un souvenir très précis de ce passage où Stace décrit le trouble d'Achille à la vue de Déidamie :

> *Sic variis manifesta notis palletque rubetque*
> *Flamma recens.* (I, 309.)

Ces deux vers sont donc probablement un fragment de sa traduction perdue.

Parmi les modernes, il aime Ronsard, excellent poète, à qui il n'a manqué qu'une Muse : la libéralité de la cour :

Ronsard, qu'elle flattait à son commencement,
La crut avec son roi couchée au monument;
Il en perdit l'haleine, et sa Muse malade
En laissa de ses mains tomber la *Franciade*. (X, 117.)

Très éclectique du reste, il unit dans une commune admiration Ronsard, Théophile et Malherbe (I, 136).

Dans tout le cours de cette étude, nous verrons ce que Corneille doit à Malherbe, jusqu'à quel point il se conforme à sa doctrine. Je me contenterai ici, dans cette énumération rapide des influences qu'il a subies, faite suivant l'ordre chronologique, de remarquer que, à ses débuts, Corneille emploie purement et simplement le vers de Malherbe, sans s'astreindre aux petits conseils de détail. C'est ainsi qu'il admet très bien les phrases numérales : les sens de l'homme ne lui font rien voir

Qu'à travers cent nuages
Qui jettent mille ombrages. (VIII, 39, 146.)
Aucun, sans son secours, ne se saurait défendre
D'un million d'erreurs qui courent l'assiéger. (VIII, 40, 170.)

Sauf cette réserve, sa versification est parfaitement régulière au début, par exemple dans *Mélite*. On n'y sent pas l'homme de génie, sûr de lui-même, et innovant; en laissant de côté quelques exceptions très rares, on peut dire que c'est du Malherbe. Plus tard, nous trouvons une réminiscence, et même un souvenir, du célèbre passage :

Apollon à portes ouvertes
Laisse indifféremment cueillir
Les belles palmes toujours vertes
Qui gardent les noms de vieillir. (I, 188.)

Dans *Attila* en effet, Lysander dit qu'il a

... Près de trente ans commandé nos armées
Sans avoir amassé que ces nobles fumées
Qui gardent les noms de finir. (VII, 51, 1031.)

Ailleurs la reproduction est aussi manifeste, lorsque, dans ses Hymnes pour saint Jean-Baptiste, il traduit le texte qui lui donne simplement *serta ter denis alios ornant*, par ce distique :

Les uns de trente fleurs parent une couronne
Qui les empêche de vieillir. (IV, 547, 6.)

Ce n'est pas du reste un procédé recherché par Corneille : il est trop grand pour s'attacher à l'imitation servile de Malherbe. Ainsi, dans ses Hymnes pour Noël, rencontrant un thème déjà développé par son prédécesseur dans les Larmes de saint Pierre, il ne garde pas une seule expression de Malherbe, dans sa traduction du ravissant morceau *Salvete, flores martyrum*, etc. [1].

Il ne faudrait pas du reste conclure de ce dernier fait, ni, en général, du silence presque complet que Corneille observe sur Malherbe, qu'il ne le connaît guère, qu'il le néglige, ou qu'il ne tient compte d'aucune autorité. D'après Marty-Laveaux, on peut, de l'examen des variantes, déduire ceci : Corneille met à profit, dans la revision de ses œuvres, les *Remarques* de Vaugelas, publiées en 1647, et fait preuve d'une étonnante déférence pour le grammairien (I, XLV). Sans en rien dire, il le prend pour son principal guide, supprimant, par exemple, le plus possible de ces répétitions de mots qu'en termes formels condamne Vaugelas (XI, XXVII).

Corneille parlant Vaugelas, la remarque est piquante; l'homme de génie s'inclinant devant le secrétaire du bon usage, c'est fort singulier. Il y aurait mieux encore, s'il fallait prendre au pied de la lettre les déclarations dithyrambiques d'une ode adressée à un vieux jésuite, ex-professeur de rhétorique, et maître de Corneille :

Je fus ton disciple, et peut-être
Que l'heureux éclat de mes vers
Éblouit assez l'univers
Pour faire peu de honte au maître.
Par une plus sainte leçon
Tu m'apprends de quelle façon
Au vice on doit faire la guerre.
Puissé-je en user encor mieux !
Et comme je te dois ma gloire sur la terre,
Puissé-je te devoir un jour celle des cieux! (X, 222.)

Et trouvant qu'il n'a pas assez témoigné sa reconnaissance à son ancien régent, il ajoute encore : *Quod scribo et placeo, si placeo, omne tuum est* [2].

A trop presser le texte de ces remerciements, on risquerait fort de s'égarer, si Corneille, en d'autres endroits, ne nous avait clairement indiqué que son esprit reste au fond indépendant, que, dans l'ardeur

1. Malherbe, I, 11-14, 187-258. — Corneille, IX, 498.
2. X, 222. — Cf. Picot, *Bibliographie cornélienne*, p. 458-459.

de la composition, il écrit de verve, enflammé par une sorte de feu mystérieux, dit-il modestement, par son génie, dirons-nous :

> Certes, dans la chaleur que le ciel nous inspire,
> Nos vers disent souvent plus qu'ils ne pensent dire;
> Et ce feu qui sans nous pousse les plus heureux
> Ne nous explique pas tout ce qu'il fait par eux. (X, 96, 33.)

Mais quelle est donc cette flamme qui échauffe son génie, et qui soulève sa pensée? Pour expliquer la toujours mystérieuse genèse de l'inspiration, ne pouvons-nous, tout au moins par hypothèse, deviner le germe d'où viendra la vie? Un passage de *la Galerie du Palais* permet de supposer, avec quelque vraisemblance, que c'est l'amour, personnellement éprouvé par Corneille, qui l'a rendu poète : Dorimant s'en explique ainsi :

> Lui seul de ses effets a droit de nous instruire :
> Notre plume à lui seul se doit laisser conduire :
> Pour en bien discourir il faut l'avoir bien fait;
> Un bon poète ne vient que d'un amant parfait. (II, 27, 156.)

Et Dorimant, c'est Corneille : car, parlant en son nom personnel, il affirme la même théorie : l'amour a été le « père de ses vers » (X, 78, 91). Au moment de la Querelle du *Cid*, il proclame bien haut, dans son excuse à Ariste, que la passion l'a seul inspiré :

> J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
> Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
> Puisque ce fut par là que j'appris à rimer....
> Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour,
> Et ce que j'ai de nom, je le dois à l'amour [1].

N'est-ce pas pour la même raison que son *Polyeucte* est si supérieur à tout ce qui l'a précédé? Le vers en est plus assoupli, moins froidement correct : visiblement Corneille se laisse aller à une émotion personnelle. Le poète est attendri par la passion nouvelle qui anime l'homme. Il y a plus de sensibilité vraie, plus d'amour humain, dans les deux premiers actes de *Polyeucte* que dans *Horace* et *Cinna* réunis. Chacun de ces vers a l'air d'un battement de cœur, et nous communique sa vibration.

Nous pouvons maintenant entrer dans la technique même de cette versification, et demander à Corneille, toujours si sincère sur lui-

1. X, 77, 58-64. — Cf. la Notice sur *Mélite*, I, 125-128.

même, l'explication de ce qu'il a fait et de ce qu'il a voulu faire, le secret de son vers.

Or, chose très étonnante au premier abord, et très intéressante lorsqu'on l'a comprise, le poète ne dit presque rien de sa prosodie. D'un autre côté, il ne faut pas oublier qu'il publie ses Examens en 1660, c'est-à-dire au moment où il est en pleine conscience de ce qu'il a fait, de ce qu'il veut (I, XLVII). Que compte-t-il faire dans ses Examens? une véritable poétique à l'usage des débutants : il espère que cette doctrine ne sera pas « tout à fait inutile à ceux qui se voudront exercer en cette sorte de poésie » (VIII, 13). Or, dans l'ensemble de ses conseils, nous ne voyons pour ainsi dire rien qui puisse constituer un traité de versification, si court soit-il. Il n'y a pas un mot là-dessus dans les Examens du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, du *Menteur* : il ne dit rien de la facture dans l'Examen de *Don Sanche*, un vrai drame pourtant, où certains vers sont presque romantiques (V, 414). Même silence dans l'Avis au Lecteur, placé en tête de cet *Agésilas* qui constituait une véritable révolution dans la forme dramatique, par l'introduction du vers libre dans la tragédie (VII, 5). Enfin, dans l'Avis au Lecteur pour son *Pertharite*, espèce de testament littéraire où il dresse le compte de tout ce que lui doit le théâtre, il ne dit rien non plus de la forme (VI, 5).

Lorsqu'il se décide, dans quelque Épître dicatoire, ou quelque Avis au Lecteur, à toucher un mot de ses vers, le plus souvent il reste dans le vague : il déclare, par exemple, que les vers d'*Othon* sont ceux qu'il a « travaillés avec plus de soin [1] ». Il trouve que les vers de la troisième partie de l'*Imitation* ne sont pas « moindres » que ceux de la deuxième (VIII, 27); que ceux de *Pertharite* sont « assez bien tournés » (VI, 18); que ceux de *Polyeucte* ne sont peut-être pas aussi « puissants » que ceux de *Cinna*, mais qu'il saura bien en retrouver la « pompe », lorsque le sujet le permettra; qu'ainsi on peut voir dans *Pompée* « la force des vers dénués de l'agrément du sujet », tandis que, dans *le Menteur*, il a essayé au contraire « l'agrément du sujet, dénué de la force des vers » (IV, 130).

Le plus souvent il parle simplement du *style* de sa pièce, pour les comédies comme *la Suite du Menteur* (IV, 305), pour les tragi-

1. VI, 571. On dit qu'il a refait trois fois le cinquième acte, et que cette partie, qui ne compte que 343 vers, lui en a coûté 1 200. VI, 567.

comédies comme *l'Illusion* (II, 433), les tragédies mixtes comme *Médée* (II, 338), ou les chefs-d'œuvre (III, 481). Son théâtre serait en prose, qu'il n'emploierait pas un autre terme.

D'autres fois, il parle de la *diction*. Dans son Discours sur le poème dramatique, énumérant les six parties intégrantes de ce genre, il y range la diction, et remarque qu'elle a besoin de s'appuyer sur un art subsidiaire, la grammaire (I, 22) : le poète doit donc être un bon grammairien, « à moins qu'il ait reçu de la nature un sens commun assez fort et assez profond pour suppléer à ce défaut » (I, 23). Corneille voudrait-il dire par là que, faute de science, le génie suffira? Peut-être [1]. A coup sûr, tout cela est bien vague. Pour préciser davantage, pour deviner sa pensée, divisons la difficulté, et voyons ce qu'il dit du vers comique, puis du vers tragique.

Pour *Mélite* il en trouve le style simple et familier (I, 135), et c'est une bonne chose, car ce genre demande un style plutôt naïf que pompeux (II, 118). *La Veuve* n'est, en beaucoup d'endroits, écrite qu'en prose rimée, dit-il textuellement (I, 377), et c'est chez lui intention formelle : il a, au début, sur le style de la comédie, une théorie très curieuse, et qui se rapprocherait assez de la pratique de Shakespeare : le vers doit être prosaïque dans la bouche des personnages, et poétique seulement quand c'est le poète qui parle : pour citer ses propres paroles, « la comédie, écrit-il en 1634, n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens et non pas en auteurs. Ce n'est qu'aux ouvrages où le poète parle, qu'il faut parler en poète » (I, 377). C'est une théorie à peu près identique que nous trouvons dans des vers latins qu'il adresse à la même époque à l'archevêque de Rouen : dans ses comédies, « il n'a pas besoin de tendre, pour les élever d'un ton, les fortes cordes de sa lyre, et son théâtre ne demande pas un pénible effort : il est écrit en langage courant sans doute, mais tel qu'un amant, pris à l'improviste, quand il rencontre sa maîtresse, voudrait

1. C'est l'avis de Voltaire qui, après avoir cité cette idée de Corneille, « la diction dépend de la grammaire », la commente ainsi : « Oui, et encore plus du génie, témoin les beaux vers de Corneille dans ses premières tragédies. » *Commentaire*, II, 504.

trouver pareils termes pour exprimer ses aveux. C'est ainsi que rencontrant une figure sympathique, l'ami interpellera l'ami. C'est ainsi que, surprise, une jeune fille accueillera joyeusement son fiancé. L'art, pour moi, consiste à fuir l'art; et se pliant spontanément à des rythmes souples, mon vers rend facilement presque tout. »

Ars artem fugisse mihi est, et sponte fluentes
Ad numeros facilis pleraque rhythmus obit. (X, 67.)

Aussi blâme-t-il, dans un dialogue de sa *Suivante*, comme une affectation assez dangereuse, toute une série de répliques faites vers à vers : c'est invraisemblable, parce que, dans la réalité, les conversations ne sont pas aussi régulièrement coupées. C'est une beauté, mais trop artificielle (II, 121).

Dans une pièce qui tient le milieu entre la comédie et la tragédie, comme *Médée*, il trouve que son vers suit un courant facile, qu'il est simple sans être terre à terre.

.... facili ac fluente venâ,
Leni carmine, nec tamen jacenti. (X, 451.)

Pour les grandes tragédies, le vers est monté d'un ton. Corneille le trouve fort dans *Rodogune* (IV, 421), « assez fort et assez nettoyé » dans *Sertorius* (X, 491). Ce vers pique l'esprit du spectateur, et l'excite. C'est ainsi que dans l'entretien de Sertorius et de Pompée, les vers lui semblent « bien aussi forts, et plus pointilleux » que ceux de Cinna et de Maxime, « ce qui aide souvent au théâtre, où les picoteries soutiennent et réveillent l'attention de l'auditeur » (X, 491-492). On peut déjà entrevoir, dans ces expressions familières, l'idéal que Corneille se formait du vers tragique. Peut-être ferons-nous encore un pas en avant, en étudiant un vers que le poète trouve excellent. D'après Ménage, Corneille aimait à citer, comme un des plus beaux qu'il eût jamais faits, ce vers de *Pulchérie* :

Prêtez-moi votre main, je vous donne l'empire [1].

Ce vers est fort, en effet, pointilleux, et peut être pris comme type des *picoteries* dont parle Corneille. C'est une pensée très condensée, au moyen d'une antithèse de mots. Corneille semble donc, pour la

1. VII, 444, 1554; *Observations*, citées VII, 444, note 1.

beauté de ses vers, chercher la force de l'idée plutôt que l'harmonie de la forme. S'il en était ainsi, Corneille ne serait-il pas dans le vrai? Ne voit-il pas dans le vers surtout l'idée? Partant, ne doit-il pas tendre à conserver avant tout, parmi les règles de forme consacrées par Malherbe, celles qui intéressent le fond? Car, à la différence de Malherbe, Corneille paraît croire que, pour être beau, un vers doit contenir plus de pensée qu'une ligne de bonne prose.

Tout cela, je le reconnais, reste encore un peu vague et hypothétique. C'est dans le Discours du poème dramatique que nous trouverons la seule lumière qui puisse éclairer les théories prosodiques de Corneille : « La diction dépend de la grammaire. Aristote lui attribue les figures, que nous ne laissons pas d'appeler communément figures de rhétorique. Je n'ai rien à dire là-dessus, sinon que le langage doit être net, les figures placées à propos et diversifiées, et la versification aisée et élevée au-dessus de la prose, mais non pas jusqu'à l'enflure du poème épique, puisque ceux que le poète fait parler ne sont pas des poètes. » (I, 40.)

C'est court, mais assez net.

Les figures sont pour lui un élément constitutif du vers. Là où les images ne peuvent rendre la pensée, la poésie languit forcément. Corneille explique au Pape que sa traduction de l'*Imitation de Jésus-Christ* est très méritoire, au point de vue catholique, parce qu'il court risque d'y perdre sa réputation de poète : « La traduction de cette sainte morale, par la simplicité de son style, ferme la porte aux plus beaux ornements de la poésie ». (VIII, 5.) L'abstraction lui paraît la mort de l'inspiration. C'est un tour de force que de mettre en vers des formules théologiques que l'esprit a peine à concevoir, contre lesquelles se révolte notre imagination, auxquelles répugne la partie sensible de notre esprit (X, 446). On peut donc déjà se faire une idée plus nette de ce qu'il entend par de beaux vers, en comparant le style imagé de son Lucain, qu'il admire tant, et la prose de Gerson, qu'il méprise comme forme artistique. Non seulement les figures sont un élément important, mais elles priment le reste, et passent même avant la facture.

Lorsque Corneille daigne enfin parler de la versification, il demande qu'elle soit aisée. Parmi les différentes causes qui pourraient lui donner de l'aisance, et par ce mot Corneille semble bien entendre l'harmonie, la légèreté ailée, il ne parle guère que du voca-

bulaire. Il rejette les mots durs ou étrangers, en particulier la terminologie dévote, qu'il regrette d'employer « plus souvent que ne peut souffrir la douceur de la belle poésie » (VIII, 10). Dans sa *Rodogune*, ayant à choisir entre deux noms pour le même personnage, il préféra Nicanor à Démétrius, « à cause que le vers souffrait plus aisément l'un que l'autre » (IV, 415). Et ce n'est pas parce qu'il est plus facile de loger dans un vers un trissyllabe qu'un mot de quatre syllabes. C'est parce que *Nicanor* est plus éclatant que *Démétrius*. En effet, dans son *Sertorius*, il préfère à Antistie, qui est le nom vrai de son héroïne, et qui, de plus, est majestueux, mais qui est dur, Aristie, qui a quelque chose de romanesque, mais qui est plus doux [1].

Nous savons également par sa pratique ce qu'il entend, dans le morceau que je commente, par ces mots : une versification élevée au-dessus de la prose. Il ne veut pas employer, dans ses tragédies, de mot prosaïque, trivial à force d'être connu ; et c'est aussi pour cela, chose curieuse, qu'il voudrait proscrire de ses vers les mots techniques de la dévotion, « des termes qui n'ont pas un assez beau son dans nos vers pour soutenir la dignité de ce qu'ils signifient ; la sainteté de notre religion les a consacrés, mais, en quelque vénération qu'elle les ait mis, ils sont devenus populaires à force d'être dans la bouche de tout le monde. Cependant j'ai été obligé de m'en servir souvent, et de quelques autres de même classe [2]. »

Bien entendu, la dignité du vers ne tient pas seulement à une certaine recherche dans le vocabulaire, à une pure question de mots : le fonds surtout importe, et le vers s'élève au-dessus de la prose par la noblesse des idées, la grandeur des faits. C'est pour cela que les indications scéniques sont si rares dans le texte même de Corneille. Il veut que le poète écrive simplement en marge « les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers, et qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer » (I, 110).

Quant à savoir exactement le point où doit, suivant lui, s'arrêter le

1. X, 491. Sur son déclin, il oublie cette règle, qui a du bon ; dans *Pertharite*, « les noms seuls de cette pièce révoltent, c'est une Edwige, un Grimoald, un Unulphe. L'auteur de *Childebrand* ne choisit pas plus mal son sujet et son héros » (Voltaire, *Commentaire*, édition Beuchot, II, 201-202).

2. VII, 11. C'est ainsi que dans *Polyeucte* il ne dit pas *le diable*, mais *l'ennemi du genre humain*. Voltaire s'extasie là-dessus dans son *Commentaire*, I, 281.

vers dramatique pour ne pas ressembler à l'enflure du poème épique, ce n'est pas à Corneille lui-même qu'il faut s'adresser pour lui demander sa théorie, sa prosodie. Il a l'air de se préoccuper très peu des problèmes de la versification. Son Dorimant, dans *la Galerie du Palais*, affecte un certain dédain cavalier pour de semblables misères : il dit à un libraire :

Otez-moi cet auteur, son nom seul m'incommode.
C'est un impertinent, ou je n'y connais rien.

LE LIBRAIRE.

Ses œuvres toutefois se vendent assez bien.

DORIMANT.

Quantité d'ignorants ne songent qu'à la rime. (II, 22.)

Et Dorimant parle comme Corneille pense. En effet, dans une lettre à l'abbé de Pure, le poète énumère les grandes questions qu'il a traitées dans ses Discours, le but de la tragédie, les conditions du sujet, la purgation des passions, les unités, puis il ajoute : « Je crois qu'après cela il n'y a plus guère de question d'importance à remuer, et que ce qui reste n'est que la broderie qu'y peuvent ajouter la rhétorique, la morale et la politique ». (X, 486.) Pas un mot, on le voit, spécialement sur la versification. Sans doute la rhétorique, bien que placée à un rang secondaire, se trouve encore en belle compagnie, avec la morale et la politique. Mais la prosodie reste bien dans le vague.

Nous voyons encore mieux le fond de sa pensée sur ce point, dans un Avis au Lecteur sur les fautes d'impression : il n'a corrigé que celles qui affectent le sens : « pour les autres, qui ne sont que contre la rime, ou l'orthographe, ou la ponctuation, j'ai cru que le lecteur judicieux y suppléerait sans beaucoup de difficulté ». (II, 431.) Sans doute Corneille attachait quelque importance aux questions d'orthographe, puisque lui aussi a fait une tentative de néographie ; n'importe : nous le voyons mettre une des plus grandes difficultés de la versification sur le même rang qu'une question de points et virgules.

Comment expliquer cette indifférence un peu dédaigneuse pour l'harmonie du vers? Est-ce, comme nous l'avons vu pour Malherbe, parce que Corneille, fort mauvais lecteur, sentait peu le charme musical de l'alexandrin? Lui aussi, quand il déclame, est de *Balbut*

en Balbutie [1]; à ses débuts, il le reconnaît, dans des vers latins : « c'est à peine si ma Muse se fait entendre, quand on l'a arrachée au théâtre : elle bégaye, et ne sait rien dire de sa propre bouche ». (X, 68.) Mais l'argument est discutable, car Corneille, à force de lire ses vers, avait dû apprendre à les réciter (VII, 373). Et peut-être sa façon de les débiter n'était-elle si critiquée que parce qu'elle se rapprochait de la façon actuelle de les dire, et s'éloignait de la déclamation chantée de son temps [2].

Peut-être encore notre poète ne paraît-il dédaigner la prosodie que parce qu'il la passe sous silence, ne voulant pas recommencer le travail de Malherbe, qu'il accepte en grande partie [3].

L'hypothèse qui me paraît la plus probable est celle-ci : Corneille est plutôt penseur que poète; il demande à son vers de rendre dans toute sa valeur la pensée qu'il lui confie, et non pas d'accompagner l'idée, comme une partition suit les paroles d'un livret; il ne veut pas que l'harmonie distraie l'esprit de l'auditeur, que la mélodie du vers fasse oublier la force de la pensée, pas plus qu'il n'admet que la splendeur des décors offusque la beauté des vers (V, 298).

En somme je ne fais que préciser l'idée qu'éveille en nous l'expression courante : le vers cornélien. Cela nous fait songer à des pensées nettes, claires, fortes, à des sentences vigoureusement frappées, à des antithèses de fond et de forme. Le vers de Corneille n'a pas la grâce et l'agilité d'un gymnaste : il s'avance fortement, un peu lourdement, comme un soldat pesamment armé; quand ce vers marche, on n'est pas tenté de penser qu'il a des ailes.

C'est bien ce que paraissent croire ses contemporains, ses ennemis même. On discute sa pensée plutôt que son vers. Scudéry, qui trouve du reste sa versification fort bonne dans *le Cid*, ne lui fait

1. « M. Corneille reprochait un jour à M. de Boisrobert qu'il avait mal parlé d'une de ses pièces, étant sur le théâtre. — Comment pourrais-je avoir mal parlé de vos vers sur le théâtre, lui dit M. de Boisrobert, les ayant trouvés admirables dans le temps que vous les barbouilliez en ma présence? Il voulait dire par là que M. Corneille lisait mal ses vers, qui étaient d'ailleurs très beaux lorsqu'on les entendait dans la bouche des meilleurs acteurs du monde. » (*Menagiana*, 3e édition, 1725, II, 162.)

2. Voltaire prétend, mais sans en donner la preuve, que, du temps de Corneille, « la déclamation approchait du chant, surtout celle des femmes » (*Commentaire* sur *Horace*, acte III, sc. I).

3. Sauf un point : dans son ingénuité, il ne parle jamais des équivoques que l'on pourrait trouver dans ses vers, et ne semble pas avoir cherché à les éviter. Elles sont du reste fort rares. Voltaire n'en a relevé que deux. (*Commentaire*, II, 107, 360-361.) Il y en a d'autres.

qu'une critique, sur une césure (XII, 455, 457). L'Académie, dans ses *Sentiments*, parle plutôt du fond que de la forme; elle relève pourtant une faute de quantité.

II

La Quantité.

Nous constatons pour Corneille ce que nous avons vu pour Malherbe : il est bien difficile d'établir des règles; il n'y en a presque qu'une seule : le poète doit suivre l'usage, en le modifiant sur certains points de détail, lorsque son oreille le lui conseille. Aussi n'y a-t-il guère qu'à dresser une liste des cas intéressants, pour la valeur des diphtongues et le rôle de l'*e* muet, les deux seules questions en somme qui présentent quelque intérêt.

Corneille fait la synérèse :

Pour le son *a*, dans Aaron (IX, 24, 315);

Pour le son *ian*, dans viande (II, 498, 1186);

Pour le son *ié*, dans hier [1]; dans les deuxièmes personnes plurielles des imparfaits, comme croyiez (III, 550, 1347); déployiez (V, 30, 295); payiez (VI, 170, 834); témoigniez (II, 5, 1);

Pour le son *ieu*, dans cieux (VI, 58, 890);

Pour le son *ion*, dans croyions (VI, 24, 69); voyions (V, 369, 1150);

Pour le son *oa*, dans Coaslin (Coislin) (X, 271, 269);

Pour le son *oé*, dans poème (II, 520, 1618); poète [2];

Pour le son *ué*, dans Suédois (X, 302, 52);

Pour le son *ui*, dans fui (III, 155, 906). L'Académie proteste : « *fui* est de deux syllabes [3] ». L'Académie blâme également la plus heureuse innovation du poète, adoptée pleinement par l'usage : Corneille fait la diérèse pour le son *ié*, dans meurtrier (II, 146, etc.) : « Ce mot de *meurtrier*, qu'il répète souvent, le faisant de trois syllabes, n'est que de deux », décrète Chapelain, au

1. I, 165, 390, etc. « Hier est toujours aujourd'hui de deux syllabes. La prononciation serait trop gênée, en le faisant d'une seule, comme s'il y avait *her*. » (Voltaire, I, 43.)

2. II, 27, 156, etc. « Les mots *poëte*, *ouate*, étaient alors de deux syllabes en vers. » (Voltaire, I, 128.)

3. *Sentiments*, dans Corneille, XII, 494.

nom de l'Académie [1]. Les contemporains cassent le décret [2]. Voltaire acquiesce à cette nouvelle quantité : « *Meurtrier*, *sanglier*, etc., sont de trois syllabes : ce serait faire une contraction très vicieuse, et prononcer *sangler*, *meurtrer*, que de réduire ces trois syllabes très distinctes à deux ». (I, 120.)

Corneille agit de même pour bouclier (IX, 35,500); allié (VI, 403, 968); sacrifié (VI, 366, 32); et même pour inquiété (III, 528, 887), quoiqu'il n'y ait pas de consonne immédiatement avant le son *ié*.

Corneille fait également la diérèse pour le son *ien*, dans ancien [3], comédien (II, 520, 1629); gardien (V, 541, 669); Illyrien (VI, 643, 1539); lien (III, 113, 147); Lusitanien (VI, 366, 78); Prétorien, (VI, 643, 1540).

Pour le son *io*, dans violé (I, 220, 1279); violenter (I, 175, 562);

Pour le son *ion*, dans action (VI, 59, 919); bastion (IX, 197, 6); fraction (VIII, 237, 1261); réception (IV, 47, 470); union (VIII, 106, 1317);

Pour le son *oï* dans Oilée (VI, 243, 2093); oy (IV, 364, 1439);

Pour le son *oui*, dans jouissons (III, 437, 1185);

Pour le son *ué*, dans duel (I, 95, 859), etc.;

Pour le son *ui*, dans assiduité (II, 129, 60); ruine (I, 181, 650), etc.;

1. *Sentiments*, dans Corneille, XII, 492.

2. « Notre poésie a cette obligation, avec plusieurs autres, à M. Corneille, qui, dans sa tragi-comédie du *Cid*, a osé le premier faire *meurtrier* de trois syllabes.... Je sais bien qu'il en a été repris par messieurs de l'Académie dans leurs Sentiments sur cette tragi-comédie. Mais le temps a fait voir que ç'a été injustement, et qu'on devait le louer de cette nouveauté, au lieu de l'en blâmer. Car, comme je viens de dire, son opinion a prévalu : et tous les nouveaux poètes généralement en usent de la sorte. Je suis un des premiers qui ait imité en cela M. Corneille, ayant remarqué que les dames et les cavaliers s'arrêtaient comme à un mauvais pas, à ces mots de *meurtrier*, *sanglier*, *bouclier*, *peuplier*, et qu'ils avaient peine à les prononcer. » (Ménage, p. 250.)

3. IV, 189, 924. Dans *Sophonisbe*, Corneille avait écrit ceci :

Et vous vois maintenant comme ancien ami. (VI, 520, 1148.)

« Voltaire, afin de ne compter *ancien* que pour un mot de deux syllabes, a ainsi corrigé ce vers dans son édition de 1764 :

Et vous vois maintenant comme un ancien ami.

Note de M. Marty-Laveaux, VI, 520. — Pourtant, dans son *Commentaire*, à propos de ce vers :

J'ai su tout ce détail d'un ancien valet,

il remarque que « autrefois un auteur faisait *ancien* de trois syllabes : aujourd'hui cette méthode est changée. *Ancien* de trois syllabes rend le vers plus languissant; *ancien* de deux syllabes devient dur. On est réduit à éviter ce mot, quand on veut faire des vers où rien ne rebute l'oreille. » (I, 453.)

Corneille ne compte pas l'*e* muet, pour le son *aie*, dans paiement (X, 152, 8); paiera (V, 83, 1500);

Pour le son *ée* dans j'agréerai (V, 44, 624), etc.; suppléera (II, 188, 1184);

Pour le son *ie*, dans criera (VIII, 493, 4801); déniera (IV, 356, 1279); écriera (VIII, 524, 5431); fortifiera (III, 518, 672); justifiera (V, 195, 914); oublierai (IX, 442, 888); reprierai (IV, 334, 853);

Pour le son *oue* dans avouera (V, 196, 930), etc.

Il le compte par extraordinaire à la fin d'un mot, quand il est précédé d'une voyelle : jusqu'en 1660, il écrit :

Quoi que j'*aye* pu faire.

A partir de ce moment, il supprime cette faute et met :

Plus je me considère (IV, 181, 741).

Il en est de même pour le vers :

Justif*ie* César, et condamne Pompée,

qu'il corrige ainsi :

Justifi*ant* César, a condamné Pompée.

En revanche, il laisse subsister trois fois l'irrégularité qui consiste à compter pour une syllabe la finale *ent* :

Comme toutes les deux jou*ent* leurs personnages. (IV, 342, 1014.)
Justifi*ent* aux miens ma fuite et ton dessein. (II, 266, 828.)
Les sœurs cri*ent* miracle, et chacune ravie [1].

Il croit pouvoir compter *baies* pour deux syllabes :

On leur fait admirer les bayes qu'on leur donne [2].

En somme, sur tous ces points, Corneille a l'air de suivre plutôt les indications de son oreille que les conseils de Malherbe : il en serait de même, je crois, pour presque toutes les questions d'harmonie.

1. II, 344, 73. « J'ai remarqué que parmi les étrangers qui s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi plusieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font *crient*, *plient*, *croient*, de deux syllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une seule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. Corneille fit souvent cette faute dans ses premières pièces; et c'est ce qui établit ce mauvais usage dans nos provinces. » (Voltaire, I, 17.)
2. IV, 159, 342. — Cf. Voltaire, I, 438-439.

III

Hiatus. — Cacophonie. — Vers monosyllabiques.

En effet, il n'y a guère que la règle de l'hiatus qu'il suive avec une réelle rigueur. M. Marty-Laveaux a déjà remarqué que, surtout en comparant le petit nombre de ses hiatus à la grande quantité de ses vers, on doit reconnaître que Corneille a mis beaucoup de soin à éviter cette faute (XI, xcv). Ajoutons qu'il la supprime peu à peu, dans ses différentes revisions. De 1637 à 1657, il imprime :

Ton sang ou répan*du ou* hasardé pour elle.

Il se corrige ainsi :

Ton sang mis au hasard ou répandu pour elle. (II, 188, 1190.)

De 1657 à 1663, il laisse subsister ce vers :

C'est seulement alors qu'il n'*y a* rien du nôtre.

Mais à ce moment il efface cette inadvertance de poète qu'il voudrait faire passer pour une coquille d'imprimeur, dans les *Fautes notables survenues pendant l'impression*, et il substitue le vers définitif :

C'est seulement alors qu'il n'y va rien du nôtre. (I, 173, 536.)

Quelquefois c'est vraiment une faute d'impression qui amène l'hiatus, par exemple dans ce vers :

Comme je perds le mien *ici à* vous entendre. (II, 165, 738.)

Pourtant l'hiatus ne lui causait pas une insurmontable horreur. Car, en tête du *Menteur*, nous le voyons imprimer une pièce de M. de Zuylichem, où, dans vingt-huit vers, on compte huit hiatus [1], ce qui n'empêche pas Corneille de remarquer que, dans cette œuvre, cet homme d'État fait voir « par son propre exemple que les grâces de

1. IV, 136. Zuylichem, dans un voyage en France, s'était détourné de sa route pour faire la connaissance de Corneille : son père, Constantin Huygens, écrit à Conrart, le 7 avril 1661 : « A la bonne heure, et tout de bon, qu'enfin vous vous trouviez déchargé des importunités de mon Archimède.... Quel chemin est-ce que vous lui avez fait prendre? Se serait-il bien détourné vers Rouen, par curiosité de voir la belle cité, et le grand citoyen, monsieur Corneille? » (*Œuvres complètes de Christian Huygens*, la Haye, 1890, t. III, p. 262.) *Archimède* trouvait très beaux les vers de *Médée* (*ibid.*, IV, 34).

la poésie ne sont pas incompatibles avec les plus hauts emplois de la politique »[1].

Pour son propre compte, Corneille s'est permis trois hiatus :

Dans tout le *Pré-aux*-Clercs tu verras même chose[2].

Si l'on peut excuser Corneille, en remarquant qu'il s'agit d'un mot composé, et que l'hiatus est aussi admissible là que dans le corps d'un mot, il n'en est pas de même pour le cas qui figure dans une petite pièce en l'honneur d'un professeur à l'université de Paris, De Loy :

Où il était gravé d'un burin tout de flamme. (X, 131, 9.)

Il faut ajouter un hiatus dans des vers improvisés au Palinod de Rouen, pour Jacqueline Pascal :

Mais c'en est un *beau au*jourd'hui. (X, 81, 8.)

De plus, on rencontre dans Corneille un très grand nombre d'hiatus qui, sans être formels, sont pourtant très sensibles, lorsque les deux voyelles qui se choquent ne sont séparées que par une consonne qui, pour une raison ou pour une autre, ne se prononce pas :

Moi qui de ce mét*ier ai* la haute science. (I, 427, 535.)
Pymante prisonn*ier*, *et* Dorise à genoux. (I, 342, 1172.)
Elle se croit l'obj*et et* n'en est que témoin. (I, 435, 722.)
Et pour ton intér*êt ai*mer à te méprendre. (I, 193, 839, etc.)

On pourrait remarquer que ces différents exemples sont tous empruntés aux pièces du début. Mais c'est dans toute l'œuvre de Corneille que l'on rencontre des hiatus très désagréables pour l'oreille

1. IV, 133. Il ne faudrait pourtant pas prendre trop exactement au pied de la lettre ces éloges, pure eau bénite de poète. Corneille se brouilla même avec Zuylichem parce que celui-ci lui avait adressé une très longue lettre sur la quantité dans les vers français. Corneille ne répondit même pas. — Cf. les *Lettres du seigneur de Zuylichem à Pierre Corneille* publiées par M. Worp dans la *Revue d'art dramatique*, 1er septembre 1890, p. 268-279.

2. IV, 171, 558. Castil-Blaze prétend qu'on prononçait Pré-z-aux-Clercs : « Si l'on n'avait pas ainsi prononcé le nom de ce pré, croyez-vous que le grand Corneille se fût permis d'écrire dans *le Menteur* :

Dans tout le Pré aux Clercs, etc. »

Molière musicien, II, 256. Je ne sais si l'on prononçait ainsi au XVIIe siècle. Se figure-t-on l'effet que produirait Saint-Bris chantant dans *les Huguenots* : « Aujourd'hui même, au Pré-z-aux-Clercs »?

malgré l'interposition d'une *h* aspirée, surtout lorsque les deux syllabes sont de même son :

On a peine *à haïr* ce qu'on a bien aimé [1].
Je chéris sa personne, *et hais* si peu la vôtre. (II, 107, 1686.)
On l'enfonce. Arrêt*ez*, *héros!* où courez-vous? (X, 277, 359.)

Corneille s'aperçoit si bien de la dureté de pareilles rencontres, qu'il finit par en supprimer quelques-unes. Jusqu'en 1660 il écrit :

Quoi! *je hé*site encor, je balance, je doute.

A ce moment, il se corrige ainsi :

Quoi! je balance encor, je m'arrête, je doute. (II, 272, 929.)

De 1644 à 1660, il laisse subsister cette dureté :

N*e hé*siter jamais, et rougir encor moins.

Puis il la supprime :

Ne se brouiller jamais, et rougir encor moins [2].

Pourtant jamais il ne corrigea le cas suivant :

Et bien que sur le choix il sem*ble hési*ter (VII, 127, 459),

quoiqu'il fût bien facile de mettre, comme l'a fait Voltaire :

Et bien que sur le choix il me semble hésiter.

L'hiatus est peut-être plus dur encore, lorsque les deux voyelles de même son ne se trouvent séparées que par un *e* muet :

Et je puis avec j*oie ac*cepter tous maris. (II, 229, 80.)
Cherches-tu de la j*oie à* même mes douleurs. (II, 263, 736.)
Qu'ensuite l'espérance avec j*oie ai*lle à toi. (IX, 483, 19.)
Cette légère i*dée et* faible connaissance. (I, 152, 178.)
Elle n'est que trop v*raie.* — *Et* ton indifférence. (II, 132, 129.)
Quoi! Mé*dée est* donc morte?... (II, 341, 7, etc.)
Ma passion ven*gée*, *et* votre orgueil puni. (II, 374, 692, etc.)
La majesté d'Ég*ée*, *et* le sceptre d'Athènes. (II, 346, 114.)

1. VI, 375, 263. « Voilà trois voyelles, *à haïr* qui font bâiller longtemps; il n'avait qu'à mettre :

On ne haît pas sitôt quand on a bien aimé.

M. Corneille a de ces négligences en toutes les pages de ses œuvres, et pour les éviter, il ne faudrait que s'en rapporter au jugement de ses oreilles; car c'est un organe dont Cicéron dit que le tribunal est très sévère. » *Dissertation* de l'abbé d'Aubignac, citée par Marty-Laveaux (XII, 507-508).

2. IV, 190, 936. « *Ne hé* est dur à l'oreille. On ne fait plus difficulté de dire aujourd'hui *j'hésite, je n'hésite plus.* » (Voltaire, I, 453.)

Comme on le voit par ce dernier vers, Corneille, malgré tous les préceptes de Malherbe, a laissé de véritables cacophonies dans ses vers, aussi bien dans les chefs-d'œuvre de la maturité, que dans les essais du début ou les faiblesses de la fin. On peut relever d'abord les rencontres de syllabes nasales avec une voyelle :

Tiens-m'*en un* autre prêt, tandis qu'en cette place. (I, 303, 458.)
Que Célid*an* est bon! que j'aime sa candeur. (I, 443, 865.)
Parlez-*en au* bonhomme. (II, 168, 788.)
Laisse-m'*en a*vec lui. (II, 252, 558.)
Ressouviens-t'*en*, *in*grat. (II, 379, 785.)
Ajoutez-*en un au*tre. (III, 114, 165.)
Fais-*en un* sacrifice. (III, 156, 935.)
Écoutez-*en un* autre. (IV, 478, 1188.)
Il *en est en Hai*naut. (X, 328, 35.)
Heureux couple d'amants que le dest*in a*ssemble. (I, 308, 581, etc.)
Tends la m*ain et* l'esprit. (I, 344, 1213.)
En *vain on* les élève. (IV, 77, 1196.)
Arrachez Achillas et Phot*in à* la mort. (IV, 77, 1216.)
Tisiphone tremblante, Alect*on et* Mégère. (I, 232, 1467.)
Ma pris*on in*connue. (I, 491, 1798.)
Prise-t-*on un* captif? (II, 317, 184.)
M'envoie un compagn*on en* ce pieux office. (IV, 188, 1498.)
N*on un* d'entre eux. (VIII, 585, 131.)
L'*un est* muet de crainte. (I, 418, 376.)
Cha*cun en* te voyant. (I, 359, 1518.)

Le choc est plus désagréable encore, lorsque ce sont deux syllabes nasales de même son qui se suivent :

Plaignez-vous-*en en*core. (III, 510, 519.)
Consultez-*en en*cor. (IV, 41, 354.)
Depuis *un an en*tier. (IV, 148, 155.)
Résolvez-*en en*semble. (VI, 587, 291.)
Prépares-*en en*fin. (X, 117, 19.)
D'un dess*ein in*faillible. (I, 295, 334.)
Un chagr*in in*vincible. (I, 418, 367.)
Mais avant de Cré*on on* verra la ruine. (II, 357, 338.)
Et que si de Lé*on on* me fait un époux. (VII, 439, 1439.)

C'est surtout dans ses pièces religieuses que Corneille semble négliger bon gré mal gré tous les scrupules d'harmonie. Il répète souvent les mêmes sons dans un vers :

Telle soit-elle encor. (IX, 77, 12, etc.)
Son feu de sa raison *est l'effet et l'étude*. (VII, 202, 36.)
Marie *est cette échelle, elle l'est et* la passe. (IX, 18, 201.)
Il fuit, lui qui.... (IV, 28, 19.)

Les mêmes consonnes sont répétées quelquefois jusqu'à la satiété :

*Qu'a con*servés ton sang. (X, 98, 54.)
A *qui com*bat pour lui. (X, 251, 12.)
Qui qu'il soit. (III, 181, 1457.)
Je ne serai *qu'à* vous, *qui que* ce soit *que* j'aime. (VIII, 513, 1201.)
N'est *que* pour *qui* ne veut *que* ce *qui* doit leur plaire. (VI, 508, 874.)
Pour peu que vous *m'aimiez, aimez mes* avantages. (VII, 211, 259.)
Tranchez donc cette *part par* où l'ignominie. (V, 56, 899.)
Et *sans s'en* émouvoir. (IV, 58, 724.)
Ravalerait *son sang sans* élever le mien. (VII, 497, 819.)
Et *ce que se* promit. (X, 184, 7.)
Que *suça ce* Dieu des batailles. (IX, 9, 44.)
...Tu le *sais, et c'est assez* t'en dire.
C'est par *cet* intérêt. (VII, 203, 44.)
D'un *suc* ravis*sant*,
D'un *suc si gracieux*, d'un *suc si* nourris*sant*. (IX, 22, 275.)
Plains-*tu tant un* moment? (II, 254, 600.)
Au sein de *ton tuteur*. (III, 435, 1139.)
Je n'ai pu *tant attendre*. (VII, 226, 627.)
D'au*tant* plus *tot en toi*. (VIII, 449, 3877.)

La dureté des vers de Corneille a déjà été relevée par d'Aubignac [1], par Voltaire, et à juste raison, car il fallait avoir l'oreille bien peu sensible pour laisser subsister des passages aussi peu harmonieux que ceux-ci :

Cléandre entre. (IV, 384, 1809.)
Que l'espérance a de quoi croître. (VIII, 608, 619.)
Déesse, quels encens.... (VI, 284, 668.)

Comme rien n'eût été plus facile que de mettre « quel encens », on peut en conclure que Corneille n'avait pas de scrupules sur la mélodie

1. *Remarques sur Sertorius* :

Vous ravaleriez-vous jusques à la bassesse?

« Pour ôter la rudesse du premier hémistiche, il fallait mettre :

Vous abaisseriez-vous....
N'ont-ils tous ni vertu.

« Voilà bien des *t. t.*

Après l'être immolé chez toi ton général.

« Voilà encore bien des *t. t.*, et qui ne sont guère agréables. Il me semble que j'entends la réponse de ce capitaine de l'un des quartiers de Paris, auquel, durant les barricades, plusieurs personnes étant venues dire que l'on tendait les chaînes par toute la ville, s'écria, tout en colère : Qu'attend-on tant? Que ne les tend-on? » cité par M. Marty-Laveaux, XII, 508.

Mon bras sur moi du moins.

« Je ne remarque pas la rudesse des *m. m.* qui sont aux monosyllabes du premier hémistiche. » D'Aubignac, *Remarques sur l'Œdipe* (Marty-Laveaux, XII, 509).

de ses vers. Il serait sur ce point moins le disciple de Malherbe que l'élève de Chapelain, élève quelquefois à la hauteur du maître ; ne croirait-on pas lire ici un vers de la *Pucelle* :

Et l'on voit chaînes, fouets, et moule, et croix, et hache [1].

La dureté de ce vers est due en partie à ce fait qu'il est presque complètement monosyllabique.

Les vers entièrement composés de monosyllabes sont relativement très nombreux. J'en ai compté trois cent dix-sept, ce qui fait à peu près en moyenne un vers monosyllabique sur deux cent soixante-cinq. De plus on constate fort souvent que rien ne serait plus facile que de supprimer cette anomalie, au moyen de la plus légère transposition. Ainsi, au lieu de :

Et vois ce que tu dois à qui te sauve un frère (IV, 318, 548),

il serait bien simple de mettre : à qui sauve ton frère. Reste à savoir pourquoi Corneille a coulé si volontiers sa pensée dans ce moule étroit.

Peut-être ne se préoccupait-il pas de cette particularité, et trouvait-il tout simplement que ce genre de vers ne valait ni plus ni moins qu'un alexandrin ordinaire. C'est possible, mais peu probable, vu le nombre de ces singularités. Il faut pourtant convenir que, dans un peu plus de deux cents cas, il est difficile de trouver la moindre intention cachée, la moindre recherche d'effet. Ce genre de vers est un peu plus dur que les autres, mais pas beaucoup ; et l'on pourrait admettre pour ces deux cents vers-là que Corneille les a composés ainsi sans en avoir conscience, sans les remarquer même après coup. Cette explication ne vaut pas pour nombre d'autres cas, surtout pour un certain nombre de distiques monosyllabiques.

Ne dis point que c'est peu de chose,
Ne dis point que c'est moins que rien. (VIII, 469, 4295.)
Point pour vous de bien qui ne dure,
Point de mal qui ne tourne en bien. (IX, 207, 7.)
Qui voit de haut en bas et tout ce qu'a la terre
Et tout ce qu'ont les cieux ? (IX, 215, 20.)

1. IX, 612, 15. Voltaire critique au même point de vue ce vers de *Pompée* :
Et quoiqu'elle la tienne aussi chère que moi (IV, 97, 1703).
Commentaire, I, 420-421.

Et j'en eus tout le droit du choix qu'on fit de moi.
Le trône où je me sieds n'est pas un bien de race. (V, 163, 161.)
Fut un don de ma gloire et non pas de ma flamme.
Je n'en ai point pour lui, je n'en eus point pour vous. (VI, 417, 1286.)
On t'offre ou, pour mieux dire, on prend la paix de toi,
Et ceux qui se font craindre aux deux bouts de la terre. (X, 178, 48.)
Et ton bras en dix jours a plus fait à nos yeux
Que la fable en dix ans n'a fait faire à ses dieux. (X, 206, 172.)
Et que, pour être à vous, je fais ce que je puis.
Je ne sais plus moi-même à mon tour où j'en suis. (X, 235, 1715.)

Il doit donc y avoir, instinctive ou consciente, une tendance chez Corneille à préférer ce vers. L'explication qui me paraît la plus vraisemblable est celle-ci : préoccupé avant tout de la force de l'idée, Corneille aime un vers qui lui permet de condenser le maximum de pensée dans le minimum de mots. Un monosyllabe étant aussi compréhensif qu'un mot beaucoup plus long, le vers monosyllabique renfermera, toutes choses égales d'ailleurs, plus de matière qu'un autre; je citerai comme exemples les vers que voici :

On me joue, on me brave, on me tue, on s'en rit. (II, 257, 639.)
Je sais ce que je suis, et que mon père est mort. (III, 151, 824.)
Noble, à ce qu'on m'a dit, mais un peu mal en biens. (IV, 220, 1448.)
Je puis tout pour tout autre, et ne puis rien pour moi. (V, 435, 376.)
Je sais ce que je suis, et ce que je dois faire. (VI, 513, 993.)
Donc à moins que d'un roi tu ne veux plus te rendre. (VII, 40, 770.)
Qui jusqu'au fond du cœur en moins de rien se coule. (VIII, 364, 2146.)
A ce Dieu qui de rien fit la terre et le ciel. (IX, 181, 8.)

Il faut ajouter que cette forme permet à Corneille d'introduire plus facilement une antithèse complète dans un seul vers. Et l'on sait quel amour il a pour le cliquetis des pensées, pour ces dialogues où les idées se croisent et se choquent, vers par vers, hémistiche par hémistiche, mot par mot. Les vers suivants sont plus cornéliens encore que les autres :

Vers celle à qui je dois et qui me doit la vie. (I, 361, 1582.)
Je n'en ai que la honte, il en a tout le fruit. (II, 364, 472.)
Je ne suis point pour Albe, et ne suis plus pour Rome. (III, 286, 88.)
Je sais ce que je suis : je sais ce que vous êtes (IV, 80, 1286.)
Le choix du Roi l'y mit; le choix du Roi l'en chasse. (V, 366, 1058.)
Je vois ce qu'il faut faire, à voir ce que vous faites. (VI, 396, 777.)
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire. (VII, 329, 1076.)
Il tait ce qu'il doit dire, et dit ce qu'il doit taire. (VIII, 192, 337.)
Vois moins ce qu'il a fait que ce qu'il aime à faire. (X, 337, 70.)

Malherbe eût trouvé ces vers de forme défectueuse : le fond en

paraît excellent à Corneille. La pratique du grand poète s'écarte singulièrement déjà des théories du grand versificateur : elle se résumerait facilement ainsi : tout pour la pensée, rien pour l'harmonie. C'est presque exactement le contre-pied du système de Malherbe, sur un point secondaire il est vrai. Il en est de même pour la question autrement importante, et presque capitale, de la rime.

IV

La Rime.

Corneille est pourtant considéré comme un excellent rimeur par des contemporains de valeur différente. En 1656, l'abbé de Pure, que Corneille estime fort, dit de son côté, dans son roman de *la Précieuse*, à propos du grand poète : « Jamais le vers ne le fait éloigner de la chose; jamais la rime ne l'oblige d'extravaguer [1] ».

Boileau lui-même, au témoignage de Brossette, rend justice au talent de rimeur de Corneille, sinon à son sens critique, lorsqu'il dit :

Tel excelle à rimer, qui juge sottement [2].

Boileau aurait dû pourtant, afin d'être logique avec lui-même, se montrer plus sévère pour Corneille qui viole toutes les règles de Malherbe sur la rime, sans aucune exception.

RÈGLE I.

Corneille corrige sans doute, mais une seule fois, une rime du simple et du composé. Dans les premières éditions du *Cid* on trouve ces vers :

Mais il me faut tout perdre, après l'avoir *perdu*,
Et pour mieux tourmenter mon esprit *éperdu*,
Avec tant de rigueur mon astre me domine,
Qu'il me faut travailler moi-même à ta ruine.

L'Académie remarque dans ses *Sentiments* que « *perdu* et *éperdu* ne peuvent rimer à cause que l'un est le simple, et l'autre le com-

1. Cité par Marty-Laveaux, X, 479, note.
2. A. P., IV, 82-84. « C'est M. Corneille l'aîné. » (*Commentaire* de Brossette.)

posé » (XII, 494). Et Corneille, pour supprimer la faute minime qu'on lui indique, change docilement deux vers et demi :

> Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû;
> Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,
> Me force à travailler moi-même à ta ruine. (III, 156, 924.)

Il n'éprouve pourtant jamais le besoin de corriger après coup les fautes analogues dans ses pièces antérieures au *Cid* : on y trouve *cède* rimant avec *succède* (II, 289, 1278); *Dieu* et *adieu* (II, 301, 1527); *dit* et *contredit* (II, 90, 1347); *donner* et *ordonner* (II, 394, 1083); *fait* et *satisfait* (II, 156, 575); *front* et *affront* (II, 382, 811); *jour* et *séjour* (II, 435, 3); *lié* et *allié* (II, 204, 1501); *prix* et *mépris* (II, 312, 27); *semble* et *ressemble* (II, 179, 1013).

Les exemples postérieurs à la critique de l'Académie sont beaucoup moins nombreux : *jour* et *toujours* (VII, 126, 428); *fait* et *bienfait* (X, 96, 27); *mais* et *jamais* (X, 157, 55); *temps* et *printemps* (X, 216, 323).

En évitant ces rimes, Corneille se conforme à la critique de l'Académie : en les introduisant plus ou moins souvent il viole la règle de Malherbe. C'est la même pratique pour les mots dérivés d'une même racine.

RÈGLE II.

On trouve en effet chez Corneille ce genre de rimes avec :

1° des substantifs : *accès* et *succès* (II, 99, 1511); *parjures* et *injures* (II, 201, 1449);

2° des adjectifs : *discret* et *secret* (II, 321, 284);

3° des verbes : *commettre* et *remettre* (II, 297, 1450); *réparer* et *séparer* (II, 265, 803); *satisfaire* et *défaire* (II, 270, 897); *séduire* et *produire* (II, 277, 1029);

4° des adverbes : *ici* et *voici* (II, 177, 963).

Tous ces exemples sont antérieurs à 1638, date des *Sentiments de l'Académie*. Je ne connais, après cette année, que deux exemples : *sujet* et *abject* (VII, 26, 413); *printemps* et *passe-temps* (X, 29, 93); Corneille, qui n'est pas grammairien de profession, range probablement ces rimes dans la classe des rimes du simple et du composé, et suit dans ce cas-ci, comme dans l'autre, les conseils de Chapelain.

RÈGLE III.

Il rompt au contraire aussi bien avec Chapelain qu'avec Malherbe pour tout ce qui est rareté, originalité de la rime. Il admet la rime commune, banale même, et ne se pique point d'une recherche quintessenciée. Il met tranquillement à la fin d'un vers *songe* et *mensonge* (IV, 184, 810); *hommes* et *sommes* (III, 493, 130); *tonnerre* et *terre* (IV, 51, 577), au grand désespoir de Voltaire qui trouve ces rimes par trop rebattues [1]. Il croit que *mien* et *sien* peuvent très convenablement rimer ensemble (II, 271, 907); et qu'on peut écrire un quatrain sur les rimes *eue*, *eu*, *cru*, *vue* (VIII, 648, 1438).

Surtout les rimes par mots de même nature sont très fréquentes, malgré les justes observations de l'Académie. Corneille avait mis d'abord dans *le Cid*

Instruisez-le d'exemple, et vous ressouvenez
Qu'il faut faire à ses yeux ce que vous enseignez.

L'Académie, en fidèle disciple de Malherbe, remarque que « *ressouvenez* et *enseignez* ne sont pas bonnes rimes » (XII, 485). Corneille s'incline, et corrige ainsi :

Et rendez-le parfait,
Expliquant à ses yeux vos leçons par l'effet. (III, 114, 184.)

Mais s'il accepte la critique, il n'admet pas la jurisprudence, car on rencontre chez lui très fréquemment des rimes de verbe, même d'infinitif en *er*, les plus pauvres de toutes, comme le prouve le cas suivant :

Mais ce n'est pas assez, amis, de s'irriter,
Il faut voir quels moyens on a d'exécuter. (IV, 74, 1135.)

Je pourrais citer également bien des exemples de rimes par adverbes en *ment* :

Depuis tantôt je parle un peu plus librement,
Ou, si vous le voulez, un peu plus hardiment. (II, 175, 923.)

Philaminte seule trouverait que

Ces deux adverbes joints font admirablement.

1. *Commentaire*, I, 451, 283, 378.

Enfin les rimes d'adjectifs sont si fréquentes, que, sans exagération, on peut dire qu'il y en a presque à chaque page. On en trouve même, et plus d'une fois, quatre à la file :

> Encor, si mon malheur vous pouvait rendre heureux,
> Je courrais au-devant de mon sort rigoureux :
> Mais puisque mon destin, du vôtre inséparable,
> Vous ferait malheureux, si j'étais misérable [1]....

Corneille était si bien habitué à considérer ces rimes faciles comme parfaitement légitimes au théâtre, qu'il les admettait comme bonnes même dans les pièces les plus courtes, où l'on pourrait sans trop de rigueur exiger la perfection, dans un sonnet par exemple : on trouve des quatrains où les rimes féminines sont : admirable, incomparable, invulnérable, durable (X, 44) ; ou encore : admirable, incomparable, vénérable, infatigable (X, 32). On peut donc dire que la pratique de Corneille est juste l'opposé de la théorie de Malherbe, que le grand tragique admet, et par conséquent réhabilite, la rime facile.

RÈGLE IV.

Aussi semble-t-il se préoccuper fort peu de l'exactitude de la rime pour l'œil. Lorsque le son final du premier vers a un analogue suffisant dans le suivant, Corneille ne s'inquiète pas de l'identité, ni même de la similitude des lettres qui constituent une rime. C'est ainsi qu'il fait rimer :

Pour le son *an* : *rangs* et *différents* (X, 199, 71); *encens* et *puissants* (V, 355, 849); *combattans* et *temps* (II, 457, 455); *puissante* et *exempte* (IX, 333, 2);

Pour le son *é* : *effet* avec *fait* (X, 40, 64); avec *forfaits* (IX, 597, 16); *valets* et *palais* (V, 96, 1798); *laid* avec *valet* (II, 465, 615); avec *collet* (II, 94, 1431); *jamais* avec *je la mets* (IV, 469, 998);

Pour le son *èr* : *air* avec *accorder* (IV, 305, 290); avec *parler* (IV, 237, 1751, etc.); *chair* avec *approcher* (VIII, 120, 1574); avec *cher* (IX, 536, 18);

Pour le son *ein* : *seing* et *dessein* (I, 290, 244);

Pour le son *ès* : *Grèce* avec *tendresse* (VI, 138, 87);

1. II, 315, 111 ; cf. II, 66, 901 ; 287, 1226 ; 352, 235.

Pour le son *ètte* : *Aæte* avec *sujette* (VI, 267, 253); avec *défaite* (VI, 267, 245); *adroite* et *retraite* (VII, 30, 522); *j'ai faite* avec *je la répète* (IV, 350, 1178);

Pour le son *être* : *être* avec *connoître* (VI, 284, 672); avec *croître* (V, 17, 12); *prêtre* avec *paroître* (VIII, 591, 263, etc.); *renaître* avec *croître* (VI, 411, 1158);

Pour le son *euil* : *cercueil* et *deuil* (IV, 292, 70);

Pour le son *i* : *fils* et *Memphis* (IV, 430, 37); *Jésus-Christ* avec *Saint-Esprit* (IX, 480, 18);

Pour le son *o* : *pots* et *propos* (X, 28, 81);

Pour le son *on* : *prompt* et *front* (IV, 487, 1402, etc.); *prompte* avec *Géronte* (IV, 186, 850); avec *honte* (VI, 289, 800).

Il en est de même pour le son *oué* écrit *ois*, comme nous l'avons vu dans l'étude sur Malherbe : c'est ainsi que Corneille fait rimer *françois* avec *poids* (IV, 297, 177); avec *choix* (X, 87, 2); *harnois* avec *fois* (III, 145, 711); *lois* et *parlois* (II, 449, 291); *maladroit* avec *entreprendrait* (II, 128, 31, etc.); *monnoie* avec *renvoie* (I, 408, 173); *voix* et *savois* (VIII, 165, 2490).

C'est en vertu de la même prononciation qu'il fait rimer la finale *oître*, prononcée *ouètre*, avec le son *aître* : *cloître* avec *connaître* (VIII, 120, 1585); *connoître* avec *repaître* (IX, 442, 898), *croître* avec *être* (V, 17, 12); avec *maître* (VI, 427, 1517).

Quelquefois cette pauvreté de la rime pour l'œil n'est pas compensée par la richesse pour l'oreille; et l'assonance est insuffisante, lorsque le lecteur cherche en vain dans la syllabe accentuée de la fin une voyelle commune ou les mêmes consonnes. C'est ainsi que, pour le son *a*, nous trouvons : *mal* rimant avec *Grimoald* (VI, 34, 345);

Pour le son *è* : *souhait* avec *net* (X, 159, 28); *effets* avec *paix* (X, 277, 355); *palais* avec *promets* (V, 586, 1701);

Pour le son *i* : *revit* avec *David* (IX, 185, 20).

Cela nous fait prévoir que Corneille se montrera également très accommodant, au sujet de la rime riche, pour toutes les questions d'oreille.

RÈGLE V.

Corneille en effet se donne si bien du large, à propos de la règle générale de Malherbe et de ses subdivisions, que l'on pourrait

résumer ainsi sa pratique : il agit comme si Malherbe n'avait jamais formulé de code sur ce point, ou même semble prendre plaisir à violer tous ses préceptes. C'est de l'illégalité de parti pris, presque de l'anarchie.

Les longues riment avec les brèves à chaque instant : *âge* avec *avantage* (VII, 402, 533); avec *Carthage* (VI, 475, 39); avec *courage* (VI, 196, 1461); avec *partage* (VI, 380, 409); avec *suffrage* (VI, 620, 1645);

Ame avec *femme* (VI, 48, 671, etc.); avec *Madame* (I, 429, 587, etc.); *flamme* avec *dame* (I, 531, 427); avec *Madame* (VII, 483, 474, etc.); *infâme* avec *femme* (VI, 32, 279, etc.); *Pâme* avec *Madame* (I, 457, 1139).

Grâce, ou *disgrâce*, avec *audace* (II, 264, 770, etc.); avec *Crasse* (IV, 69, 1004); avec *Curiace* (III, 313, 712); avec *efface* (III, 434, 117); avec *efficace* (VIII, 667, 1824); avec *espace* (IX, 470, 17); avec *face* (VIII, 624, 951); avec *fasse* (V, 94, 1732); avec *glaces* (I, 152, 174); avec *menace* (III, 563, 1647); avec *passe* (II, 454, 401); avec *place* (IV, 506, 1815); avec *populace* (III, 537, 1079); avec *race* (V, 386, 1547); avec *trace* (VI, 264, 217).

Pour le son *è*, il y a actuellement une tendance à ne pas insister sur la différence entre les longues et les brèves. Les contemporains de notre auteur étaient plus scrupuleux : « Je doute fort, dit l'abbé d'Aubignac, que nos poètes rigoureux approuvent que M. Corneille ait rimé *assiege* à *privilege*, mais il est certain que la prononciation n'a rien de conforme, au moins à Paris; je ne sais pas comment on prononce ces mots en Normandie. Les modernes ont condamné ces rimes d'écriture dans Ronsard et dans ceux de son temps; mais le nom de M. Corneille est en possession de faire passer pour bonnes les choses qui ne le sont pas. » (XII, 513-514.) Corneille aurait admis volontiers ces nuances de prononciation, lui qui avait imaginé trois *s* différentes pour écrire *reste*, *estes* et *tempeste* (I, 8). Pourtant il fait rimer *diadème* avec *même* (IV, 469, 995); avec *suprême* (V, 91, 1675); *abîme* et *légitime* (VIII, 370, 2267); *chôme* et *somme* (X, 174, 3); *pôle* avec *désole* (IX, 143, 39); avec *parole* (IX, 141, 3, etc.); *rôle* avec *parole* (I, 176, 575, etc.); *trône* et *Ildione* (VIII, 151, 1057, etc.); *dû* et *perdu* (VII, 417, 907); *sûre* et *murmure* (VII, 482, 461).

La différence du reste n'est pas toujours très perceptible : car si certaines de ces longues sont très sensiblement différentes des brèves correspondantes, par exemple *grosse* et *rosse*, d'autres sont si rapprochées que la différence est presque insaisissable. Ajoutons à cela que nous ne sommes pas toujours certains que les longues et les brèves actuelles correspondent très exactement à la prononciation du XVIIe siècle.

Nous pouvons être plus affirmatifs pour tous les cas où le nombre des syllabes du vers nous indique que, malgré la défense de Malherbe, une diphtongue, où la synérèse a lieu, rime avec une autre diphtongue, que la diérèse coupe en deux.

C'est ainsi que *justifi-é* rime avec *pi-tié* (IX, 275, 5); *meurtri-er* avec *héri-tier* (V, 165, 224); *pri-ère* avec *al-tière* (II, 366, 509); avec *en-tière* (VI, 170, 837); avec *lu-mière* (III, 546, 1264); avec *singulière* (II, 349, 181); *anci-ens* avec *siens* (IX, 538, 6); avec *tiens* (X, 188, 54); *li-ens* avec *biens* (III, 449, 1447); avec *chrétiens* (III, 569, 1781); avec *miens* (III, 111, 104, etc.); avec *siens* (VII, 258, 1394); *patrici-enne* avec *mienne* (V, 191, 804); *audaci-eux* avec *lieux* (V, 76, 1334); *contagi-eux* avec *yeux* (II, 412, 1463); *curi-eux* avec *yeux* (IV, 339, 968); *furi-eux* avec *yeux* (II, 361, 411); *glori-eux* avec *yeux* (V, 372, 1229); *odi-eux* avec *Dieux* (II, 384, 879); avec *mieux* (VI, 138, 91); avec *yeux* (V, 27, 178, etc.); *offici-eux* avec *yeux* (II, 382, 847); *préci-eux* avec *cieux* (VIII, 147, 2117); avec *Dieux* (VI, 174, 952); avec *mieux* (VII, 251, 1210); avec *yeux* (III, 162, 120, etc.).

Ce genre de fautes, si toutefois on peut appeler cela une faute, n'est guère sensible qu'à la réflexion, lorsqu'on a le texte sous les yeux. Il n'en est pas de même pour les rimes de Chartres, très sonores, et très désagréables.

Sans doute il ne faut pas ranger tout à fait dans ce cas la rime de *mur*, écrit *meur*, avec *humeur*, puisque, comme le remarque M. Marty-Laveaux, Corneille écrit toujours ainsi ce mot, aussi bien dans l'intérieur du vers qu'à la fin, et qu'il avait le droit, devant les hésitations de l'usage entre *meur* et *mur*, de le prononcer comme il le voulait [1]. Pour un autre cas, Corneille modifie l'orthographe et la prononciation de *sur*, parce que, pendant sa longue carrière, il

1. II, 102, 1587. — Cf. Thurot, I, 516.

voit l'usage se modifier, et passer de *seur* à *sur* [1]. Aussi, à ses débuts, fait-il rimer *seur* avec *sœur* (I, 190, 797); avec *possesseur* (II, 261, 703); tandis qu'à partir de *Suréna* il met *sûre* avec *murmure* (VII, 482, 461); avec *mesure* [2].

Au contraire, lorsque la rime de Chartres n'est qu'apparente, c'est-à-dire lorsque la différence d'orthographe est compatible avec l'identité du son, Corneille, pendant toute sa vie de poète, admet cette rime comme très valable ; par exemple *ils ont eu* rime avec *me laisses-tu* (II, 279, 1080); *abattu* (VIII, 292, 667); *cru* (VIII, 648, 1438); *débattu* (III, 403, 395); *rabattu* (II, 231, 135); *vertu* [3].

A plus forte raison, trouve-t-on chez lui un très grand nombre de rimes normandes.

Jupiter rime avec *accepter* (V, 389, 1625); *arrêter* (II, 448, 275); *contester* (VI, 328 , 1755); *mériter* (V, 387, 1586); *monter* (VI, 656, 1823); *persécuter* (V, 379, 1398); *porter* (V, 360, 968); *redouter* (V, 375, 1296); *Lysander* avec *accorder* (VII, 17, 204); *demander* (VI, 13, 96); *hasarder* (VII, 60, 1295); *Macer* avec *percer* (VI, 577, 52); *Saint-Omer* avec *alarmer* (X, 329, 47).

Peut-être ne faut-il tenir compte des rimes normandes où figure un nom propre, que dans une certaine mesure, puisque, comme nous le verrons pour les noms propres terminés par une sifflante, la prononciation en est assez délicate à établir. Le phénomène est plus simple à observer pour les noms communs.

Air rime avec *accorder* (IV, 305, 290); *dissimuler* (II, 354, 284); *donner* [4]; *s'envoler* (I, 330, 992); *hurler* (I, 221, 1305); *parler* (I, 198, 913, etc.); *amer* avec *aimer* (VII, 88, 1925); *charmer* (I, 491, 1785); *enflammer* (VIII, 238, 1264); *former* (X, 274, 324); *tramer* (VI, 163, 687); *chair* avec *approcher* (VIII, 231, 1128); *chercher* (VIII, 579, 6); *détacher* (VIII, 548, 5949); *pécher* (X, 47, 6); *retrancher* (VIII, 530, 5552); *trébucher* (VIII, 499, 4927); *cher* avec *arracher* (I, 195, 858); *attacher* (VII, 475, 291); *bûcher* (IV, 87, 1455); *cacher* (I, 176, 574);

1. Cf. Thurot, I, 514; II, 587.
2. VIII, 571, 6428. — Cf. le *Lexique*, XII, 362.
3. III, 502, 347, etc. Ce serait un argument de plus pour la thèse de M. Marty-Laveaux prouvant que l'*Occasion perdue recouverte* ne peut être de Corneille, parce qu'on y trouve *ils ont eu* rimant avec *peu*. (VIII, VII-VIII.)
4. IV, 162, 391. — Cf. Voltaire, I, 441.

chercher (II, 187, 1168); *détacher* (VII, 411, 763); *empêcher* (II, 395, 1096); *fâcher* (II, 98, 1491); *reprocher* (I, 280, 91); *rocher* (VI, 318, 1485); *toucher* (III, 550, 1361); *trébucher* (VIII, 334, 1544); *clair* et *aveugler* (II, 510, 1384); *enfer* avec *étouffer* (VIII, 667, 1820, etc.); avec *triompher* (III, 564, 1654); *fer* et *triompher* (IV, 484, 1350); *fier* et *héritier* (V, 572, 1377); *mer* avec *abîmer* (IX, 51, 793); avec *aimer* (V, 340, 555, etc.); avec *animer* (V, 378, 1381); avec *armer* (X, 333, 1); avec *charmer* (V, 357, 885); avec *enfermer* (VIII, 345, 1760); avec *enflammer* (VIII, 269, 191); avec *ramer* (IV, 50, 544).

Peut-être Corneille mettait-il quelque fierté provinciale à écrire et à conserver ces rimes normandes si nombreuses, de même que Montesquieu s'étudiait à garder, par vanité locale, son accent gascon.

A coup sûr, pour presque tous ces exemples, nous constatons que ces rimes en somme sont suffisantes, vaille que vaille, et nous savons exactement sur quel son elles riment. La chose est un peu plus délicate pour d'autres consonnes, par exemple pour les rimes en *ille* et en *ile*. Nous avons vu que cette rime est condamnée par Malherbe lorsque les *ll* sont mouillées dans un des deux mots et non pas dans l'autre, ou lorsqu'un mot en *ille* rime avec un autre en *ile*. On en trouve pourtant dans Corneille des cas assez nombreux, sans pouvoir du reste établir toujours exactement la prononciation du mot. Ainsi *Camille* rime avec *tranquille*, et nous savons qu'au milieu du XVIIe siècle on prononçait *tranquile* [1]. Mais *Camille* ne se prononçait-il pas encore à ce moment, comme au milieu du XVIe siècle, *Camile* [2]? On serait tenté de le penser à voir Corneille faire rimer ce nom avec *civile* (VI, 593, 425); *facile* (VI, 584, 209); *inutile* (VI, 579, 97); *utile* (VI, 603, 673); *ville* (III, 293, 264).

Il en est de même pour les noms communs : *vacille* rime avec *difficile* (VIII, 416, 3200); avec *fertile* (IX, 8, 18). Mais ce mot se prononçait encore *vacile* à la fin du XVIIe siècle [3]. On ne peut donc constater là qu'une faiblesse pour l'œil, mais non une faute contre l'oreille.

Pour les consonnes finales, la chose est encore plus délicate; et je

1. VI, 590, 357; 633, 1341; 657, 1829. — Cf. Thurot, II, 384.
2. Thurot, II, 305.
3. *Id.*, II, 384.

ne sais, en particulier pour le *t*, si dans les deux cas on faisait sonner cette consonne, ou si on l'étouffait, ou encore si on la faisait entendre à une des deux rimes et non pas à l'autre. Corneille fait rimer *nets* avec *projets* [1]; *huit* avec *bruit* (IV, 291, 54); *Sabaoth* avec *mot* (IX, 127, 6); *David* avec *revit* [2]. Étaient-ce des rimes faibles ou nulles? Je n'oserais me prononcer. Le problème du reste est d'un intérêt très secondaire, étant donné le petit nombre des cas où on peut le poser. Il n'en est pas de même pour les mots terminés par une *s*.

Actuellement, lorsque nous lisons à haute voix du Corneille, comme du reste presque tous les grands poètes du XVIIe siècle, nous sommes étonnés par le nombre des rimes qui, avec notre prononciation actuelle, nous semblent faibles, comme *Pallas* et *las*, c'est-à-dire celles dans lesquelles nous faisons sentir l'*s* finale d'un côté, et non pas de l'autre. Cette difficulté existait-elle pour Corneille et ses contemporains? Trois réponses sont possibles : 1° même du temps de Corneille, il y aurait eu là une faute contre l'oreille, une licence poétique, par laquelle on aurait admis que cette rime, bonne pour l'œil, était suffisante pour l'oreille; 2° ces rimes auraient été exactes, parce qu'on aurait fait siffler l'*s* de chaque côté; 3° ces rimes seraient au contraire bonnes parce que, dans les deux cas, on éteindrait plus ou moins complètement la sifflante.

La première explication est à rejeter absolument, parce que les singularités de rime qu'il faudrait expliquer de cette façon seraient presque innombrables dans Corneille, tandis qu'on remarque au contraire que les licences poétiques sont extrêmement rares chez lui. C'est surtout au XVIIIe siècle que fleurit la théorie de la licence poétique, parce que, étant donnée l'ignorance à peu près complète de la grammaire historique et de l'histoire de la prononciation, c'est-à-dire la croyance erronée où l'on est alors que ni la grammaire ni la prononciation n'ont varié depuis le début du XVIIe siècle, les poètes et les critiques sont tentés alors de prendre pour une licence poétique une singularité qui était simplement conforme à une orthographe

1. IX, 482, 13. Était-ce une rime aussi désagréable pour l'oreille que celle-ci dans une des *Ballades* par échos de Victor Hugo :

Tenez vos cornets
Nets?

2. IX, 185, 20. Il est vrai qu'on prononçait *Davit*. — Cf. Thurot, II, 115.

vieillie dès lors, ou abandonnée depuis, à une prononciation particulière, usitée à la cour, à la ville, ou dans les provinces.

Sans doute, on pourrait faire à mon raisonnement l'objection suivante : pourquoi ne se serait-on pas permis au XVIIe siècle, et en très grand nombre, les libertés que des poètes bien plus sévères de notre temps, comme Victor Hugo, ou mieux encore comme les Parnassiens, s'octroient sous le nom de licences poétiques contre la rime? — Mais justement ces taches, très rares du reste chez les écrivains du XIXe siècle, et fort désagréables, ne peuvent s'expliquer que comme une faiblesse, dont la seule circonstance atténuante serait les précédents établis par les poètes classiques. Or, sur le point spécial qui nous occupe, la licence poétique, qui ne peut jamais être supportée qu'à titre de singularité, ne serait plus une exception à la règle, mais la règle elle-même, tant les cas en seraient nombreux. Donc, pour les finales en *s*, la rime devait être alors sinon riche, du moins suffisante, c'est-à-dire que la prononciation, si elle n'était pas identique pour les rimes en question, devait être tout au moins très rapprochée. Il ne nous reste donc plus qu'à choisir entre les deux autres explications proposées plus haut.

Ces rimes étaient-elles exactes parce qu'on faisait sonner à la fin des deux mots placés à la rime l'*s* finale, ce qui aurait été (chose très fréquente en poésie, où l'on conserve fort longtemps des pratiques tombées en désuétude dans l'usage courant), ce qui aurait été, dis-je, un souvenir de la prononciation antérieure, celle qui avait cours au XVIe siècle [1]? Cela semble impossible dans un très grand nombre de cas où l'*s* finale n'est pas, dans les deux mots qui riment, précédée par les mêmes lettres : par exemple pour les rimes de *Arsidas* et *attentats* (VII, 78, 1707); *Pallas* et *états* (VI, 597, 507); *Phocas* et *états* (V, 229, 1686); *Prusias* et *états* (V, 526, 318); *Mars* avec *étendards* (X, 186, 5); avec *hasards* (II, 361, 415); avec *regards* (X, 277, 352); *remparts* (VI, 277, 535); *Valens* avec *violents* (V, 84, 1517); avec *bouillants* (V, 92, 1710); *étincelants* (V, 71, 1218); *Carlos* avec *mots* (V, 427, 207); *Colchos* avec *flots* (VI, 285, 694); avec *mots* (VI, 265, 239).

On peut donc conclure avec une certaine vraisemblance que, toutes les fois qu'un nom propre rime avec un de ces noms communs

1. Darmesteter, *Cours de grammaire historique*, p. 148.

qui dans la prononciation courante se terminaient en *â*, *ar*, *en*, *ô*, et non pas en *asse*, *arse*, *ensse*, *osse*, on éteignait la sifflante. La seule objection qu'on puisse faire à l'hypothèse que je présente est celle-ci : il est inadmissible qu'on prononce le même mot de deux façons, suivant qu'il est à la rime, ou, dans le corps d'un vers, devant une voyelle; qu'on dise, en prenant *Marius* pour exemple, dans le premier cas, *Mariu*, et, dans le second, *Mariusse*. — Mais il est au contraire tout naturel qu'on fasse en vers ce qu'on fait en prose, et même avec plus de bizarrerie encore, puisque certains mots se prononcent de plus de deux façons différentes : *tou* deux — *touz* ensemble — venez *tousse* [1].

Il ne faut donc pas s'étonner de voir Corneille franciser à la fin de ses vers la prononciation de certains noms propres, tout en leur gardant leur orthographe ancienne, de voir, par exemple, qu'il force à lire *Valan*, tout en écrivant *Valens*, puisqu'il francise si souvent et l'orthographe et la prononciation des mots anciens, en traduisant Brutus, Horatius, Marcella, par Brute, Horace, Marcelle.

Ce qui donne une quasi-certitude à cette supposition, c'est que, une fois tout au moins, Corneille a orthographié un mot ancien de façon à en donner la prononciation exacte suivant lui : toutes les éditions anciennes, jusqu'à celle de 1692 inclusivement, donnent, dans une œuvre en prose, le mot : rhinocéros, sous cette forme : *rhinocérot* (VI, 300).

Nous pouvons donc admettre que, dans tous les cas suivants, la rime était très exacte pour l'oreille, grâce à la suppression régulièrement faite partout de l'*s* finale :

Achillas (prononcé *Achillâ*) rime avec *coutelas* (IV, 48, 504), avec *pas* (IV, 94, 1619); *Agésilas* (prononcé *Agésila*, et ainsi de suite), avec *appas* (VII, 14, 124), avec *cas* (VII, 48, 990); *Arcas* avec *pas* (VI, 432, 1644); *Galas* avec *pas* (IV, 159, 336); *Phocas* avec *bras* (V, 179, 551); avec *pas* (V, 176, 460); avec *trépas* (V, 174, 411); *Phorbas* avec *pas* (VI, 179, 1044), avec *trépas* (VI, 185, 1191); *Athénaïs* (prononcé *Athénaï*, et ainsi de suite) avec *trahis* (VII, 383, 44); *Civilis* avec *assoupis* (VII, 258, 1385); *Cloris* avec *chéris* (II, 76, 1092), avec *Paris* (II, 20, 64); *Cotys* avec *partis* (VII, 40, 752); *Daphnis* avec *bannis* (II, 203, 1500), avec *finis*

1. Darmesteter, *Cours*, etc., p. 148. Ne dit-on pas « le *Christe* » et « *Jésus-Chri* » ?

(II, 147, 395), avec *infinis* (II, 128, 24), avec *unis* (II, 148, 415); *Doris* avec *chéris* (I, 406, 124); *Indibilis* avec *avilis* (VI, 381, 431); *Palmis* avec *soumis* (VII, 517, 1320); *Thétis* avec *engloutis* (X, 273, 307); *Tircis* avec *soucis* (I, 239, 1630); *Carlos* (prononcé *Carlo*, et ainsi de suite) et *héros* (V, 445, 635); et *propos* (V, 484, 1591); et *repos* (V, 439, 484); *Colchos* avec *repos* (VI, 345, 2031); *Aetius* (prononcé *Aetiu*, et ainsi de suite) avec *plus* (VII, 139, 740); *Crassus* et *dessus* (VII, 466, 84); et *vertus* (VI, 614, 883); *Flaminius* et *plus* (V, 553, 950); *Germanicus* et *vaincus* (X, 267, 231); *Héraclius* avec *abus* (V, 210, 1242), avec *confus* (V, 202, 1086), avec *crus* (V, 193, 854), avec *plus* (V, 174, 420); *Icélus* avec *plus* (VI, 596, 491); *Lacus* avec *ambigus* (VI, 582, 167), avec *plus* (VI, 655, 1800), avec *refus* (VI, 608, 760); *Laïus* avec *plus* (VI, 181, 1084); *Lélius* avec *plus* (VI, 518, 1124), avec *refus* (VI, 534, 1480), avec *superflus* (VI, 501, 705); *Marius* avec *perdus* (VI, 424, 1456), avec *plus* (VI, 399, 856), avec *vaincus* (VI, 366, 27); *Phryxus* avec *refus* (VI, 276, 511); *Sertorius* avec *plus* (VI, 434, 1668), avec *refus* (VI, 406, 1027); *Vénus* avec *inconnus* (V, 351, 775); *Vitellius* avec *reflux* (VII, 272, 1686).

Il en est de même pour les rimes de noms communs entre eux, de *avis* avec *dix* (VII, 433, 1283); *dédis* avec *jadis* (II, 108, 1703); *fils* avec *amis* (III, 114, 167); avec *avis* (V, 29, 274), avec *conquis* (VI, 34, 353), avec *ennemis* (V, 171, 364), avec *je fis* (IV, 453, 561), avec *mépris* (V, 167, 267), avec *prix* (III, 228, 1658), avec *soumis* (VI, 29, 221); *lis* avec *cueillis* (X, 301, 22), avec *démolis* (X, 204, 147), *tous* avec *doux* (III, 526, 840), avec *époux* (VI, 65, 1057), avec *genoux* (IV, 174, 592), avec *jaloux* (V, 390, 1650), avec *vous* (III, 172, 127); *blocus* avec *vaincus* (X, 307, 64).

La théorie que je propose a cet avantage de correspondre à la pratique générale de la prononciation au XVIIe siècle. Si l'usage flottait encore, même pour un des mots populaires, Jésus, prononcé tantôt *Jésu*, tantôt *Jésusse* [1], il y avait une tendance marquée à ne plus faire entendre devant un signe de ponctuation, par conséquent avant toute espèce de suspension, les consonnes finales [2].

1. Thurot, II, 23.
2. Darmesteter, *Cours de grammaire historique*, p. 148-149. C'est seulement en effet dans le corps du vers, et, à la fin du vers, pour les rimes normandes, qu'il y a, comme nous l'avons remarqué dans Malherbe, une tendance à faire sonner toutes les consonnes, mais en déclamant seulement.

A coup sûr, que ces rimes fussent exactes, en faisant entendre, ou non, dans les deux cas, la sifflante finale, il faut admettre que, dans un cas comme dans l'autre, l'oreille était satisfaite.

La conclusion de toutes ces remarques est que Corneille n'accepte pas la cinquième règle de Malherbe, comme trop étroite pour les dimensions d'une tragédie, et convenable tout au plus pour les courtes pièces. Sans vouloir s'astreindre à la rime riche, il néglige presque absolument l'exactitude de la rime pour des lecteurs, et se contente de rimer pour les auditeurs, d'une façon très suffisante pour une oreille peu exigeante, qui se contenterait d'une bonne assonance, et ne réclamerait pas la consonne d'appui.

RÈGLE VI.

Naturellement il considère comme nulle et non avenue l'interdiction du vers léonin édictée par Malherbe.

La chose est d'autant plus intéressante, qu'il viole cette règle en connaissance de cause : à ses débuts, elle lui est signifiée par Scudéry. Corneille avait d'abord mis dans *le Cid* :

Le Prince, pour essai de générosité,
Gagnerait des combats, marchant à mon côté.

« Ce mot d'*essai* et celui de *générosité*, étant si près l'un de l'autre, dit Scudéry, font une fausse rime dans le vers, bien désagréable, et que l'on doit toujours éviter [1]. » L'Académie a beau rassurer Corneille, en blâmant l'observation de Scudéry comme erronée [2], le poète trouve la critique de son ennemi si juste qu'il se corrige ainsi :

Le Prince à mes côtés ferait dans les combats
L'essai de son courage à l'ombre de mon bras. (III, 215, 204.)

Corneille corrige le passage attaqué, mais ne se corrige pas de ce défaut, car on pourrait relever d'innombrables cas analogues dans toute son œuvre, avant et après *le Cid*, dans *le Cid* même, le poète n'ayant guère songé de lui-même à supprimer un beau vers parce qu'il était léonin, et ayant très rarement modifié après coup le plus ordinaire de ses vers pour éviter cette faute.

1. *Observations*, reproduites dans Corneille, XII, 456.
2. « L'observateur reprend mal cet endroit en ce qu'il dit qu'il y a quelque consonnance d'*essai* avec *générosité*, car il n'y en a point. » (*Sentiments*, dans Corneille, XII, 486.)

Je laisse de côté les vers léonins rimant sur le son *é*, quoique leur nombre soit prodigieux, parce que cette rime étant déjà assez peu sonore à la fin du vers devient tout à fait imperceptible au milieu. Je ne parlerai donc pas des cas semblables à ceux-ci :

Un crayon imparfait de leur sanglante paix. (III, 394, 204.)
Soit Jason, soit Orphée, ou les fils de Borée. (VI, 337, 1946.)

Peut-être, pourtant, pourrait-on tenir compte des très nombreux exemples où le son *è* est précédé d'une voyelle ou d'une consonne d'appui :

Tu le vois à mes pieds pleurer, gémir, prier. (V, 63, 1085.)
Ce chagrin inquiet pour se justifier. (VI, 172, 892.)
Si Doris me voulait, toute laide qu'elle est. (I, 149, 112.)
Ils le suivront de près et j'ai tout préparé. (IV, 492, 1501.)
Et ton ardeur croissait plus je te trahissais. (II, 290, 1297.)
Tâchons de la goûter, Seigneur, en sûreté. (VII, 66, 1437.)

Je n'insisterai cependant que sur les rimes léonines sonores, qui présentent un peu plus de deux cents cas, très significatifs, puisque l'on rencontre souvent des voyelles ou des consonnes d'appui, grâce auxquelles la fin du vers rime plus richement avec l'hémistiche qu'avec l'autre rime :

J'enverrai tout à bas, puis après on verra. (II, 92, 1391.)
Et comme il te plaira, daigne étendre le bras. (IX, 413, 139.)
Soutiens-moi, Fabian, ce coup de foudre est grand. (III, 506, 407.)
Veut punir sur le sang de ce fils innocent. (VI, 52, 757.)
Vois les chemins de l'air qui me sont tous ouverts. (II, 417, 1568.)
Que les hommes en terre apprennent à se taire. (VIII, 569, 6384.)
L'objet où vont mes vœux serait digne d'un dieu. (V, 23, 146.)
Vous revoir en ce lieu m'en persuade mieux. (IV, 364, 1436.)
Laisse-les, grand vainqueur, punir à leurs fureurs. (X, 283, 440.)
Ce que chacun en dit ne m'a que trop appris. (I, 144, 27.)
Lorsqu'en dépit de lui je suis ce que je suis. (VI, 596, 495.)
Quoi! trahir mon ami? L'amour rend tout permis. (III, 417, 735.)
Ne me fais plus rougir d'entendre tes soupirs. (III, 338, 1274.)
Comme vos Tyriens passent pour Africains. (VI, 482, 221.)
Comme au son du pipeau tressaillent les troupeaux. (IX, 313, 22.)
Qui, rejetant d'un roi le nom plus que les lois. (VII, 242, 1001.)
De ces inventions chacune a sa raison. (IV, 193, 996.)
Écoute. Nous parlions des dames de Lyon. (IV, 356, 1267.)
Et même ces raisons sont-elles de saison. (II, 132, 116.)
C'est toi, c'est ton vrai corps, arbitre de mon sort. (VIII, 596, 348.)
Le ciel n'a point encor par de si doux accords. (IV, 66, 947.)

Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous. (III, 186, 1564.)
Qu'un si triste secours défend mal de l'amour. (VII, 85, 1841.)
Celui-ci, qu'en dis-tu? L'ouvrage en est confus. (II, 24, 116.)
Je veux et ne veux plus, sitôt que j'ai voulu. (II, 195, 1336.)

Il existe, on le sait, une autre catégorie de vers léonins, ceux qui riment deux par deux, à l'hémistiche. Je ne tiendrai pas compte de ces cas, lorsque, les hémistiches rimant, les vers ne riment pas entre eux, c'est-à-dire lorsque le phénomène à étudier ne figure pas dans un distique à rimes masculines ou féminines. Car, en pareil cas, la rime léonine, visible pour l'œil, n'est pas très sensible pour l'oreille, ce qui lui enlève tout intérêt.

Ainsi, dans les exemples suivants :

Mais une juste peur tient mon âme effrayée :
Si, jaloux de mon heur, et las de commander, etc. (III, 411, 610.)
C'était désavouer ce généreux silence
Qu'au péril de mon sang garda mon innocence,
Et perdre, en vous forçant à ne plus m'estimer. (IV, 381, 1755.)

un auditeur non prévenu aurait grand peine à découvrir des vers léonins. Je ne connais qu'un seul cas où la rime léonine soit beaucoup plus sensible que la rime de la fin du vers, et force, pour ainsi dire, à couper les vers de Corneille autrement que le poète ne l'a fait lui-même :

Et toutefois, hélas!
Je te haïrais peu, si je ne t'aimais pas.
Mais parle, et, si tu peux, montre quelque innocence. (VI, 288, 770.)

L'oreille perçoit plutôt les deux vers suivants :

Et toutefois, hélas! je te haïrais peu,
Si je ne t'aimais pas. Mais parle, et, si tu peux,
Montre quelque innocence.

Nous pouvons négliger cette singularité, et ne tenir compte que des cas qui se présentent dans des distiques, à rimes masculines d'abord.

Les exemples en sont fort nombreux. On remarquera que souvent, même lorsqu'il n'y a pas de consonne d'appui, les deux hémistiches riment beaucoup plus richement que les fins de vers :

Et sous quelque climat que me jette le sort,
Par maximes d'État je me fais cet effort. (II, 343, 31.)
Plus tu lui donneras, plus il te va donner,
Et ne triomphera que pour te couronner. (III, 387, 51.)

J'ai voulu, mais en vain, me conserver pour toi,
Et te donner moyen d'être digne de moi. (III, 429, 1028.)
Si le mien est trop grand pour le dissimuler,
N'est-il point de tourments qui puissent l'égaler. (V, 49, 726.)
Sous l'horreur des tourments je crains de succomber.
Qui marche assurément n'a point peur de tomber. (III, 519, 676.)
Quand sur terre et sur mer vos combats obstinés
Brisaient les rudes fers à vos mains destinés. (X, 262, 164.)
Ces rivaux généreux au temple se sont vus.
Ah! Pauline! mes vœux ont-ils été déçus. (III, 523, 768.)
C'est en séchant vos pleurs que vous vous montrerez
La véritable sœur de ceux que vous pleurez. (III, 358, 1770.)
Je vois pour tout appui de mes plus hauts efforts
Le néant où je suis, et le rien d'où je sors. (IX, 424, 420.)
Aux cendres d'un mari, tous mes feux réservés
Lui rendent les mépris que vous en recevez. (VI, 29, 233.)
En te faisant mon roi, c'est trop me négliger,
Que te laisser sur moi père et frère à venger. (IV, 493, 1522.)
Avec le même front, avec la même ardeur,
Il terrassa d'Othon la superbe grandeur. (X, 211, 255.)
Mais espérez encor : je vole à son secours,
Et vais forcer le sort à prendre un autre cours. (V, 351, 763.)
Si vous avez pu tout sur moi, sur mon amour,
Que je puisse sur vous quelque chose à mon tour. (III, 532, 971.)
Mais combien a-t-on vu de princes déguisés
Signaler leur vertu sous des noms supposés. (V, 421, 51.)

Malgré la sonorité des rimes léonines, l'oreille, ayant à choisir, dans tous les passages que je viens de citer, entre deux rimes masculines, est guidée par le contexte, et continue à percevoir le milieu et la fin des vers. La difficulté grandit pour les distiques terminés par des rimes féminines : on distinguerait plus volontiers un quatrain qu'un distique dans tous les cas suivants [1] :

Tu me quittes, ingrat, et le fais avec joie;
Tu ne la caches pas, tu veux que je la voie. (III, 545, 1248.)
Ses fleuves teints de sang et rendus plus rapides
Par le débordement de tant de parricides. (IV, 27, 5.)
Pour se fortifier elle y trouve des armes.
Pour se purifier, elle y trouve des larmes. (VIII, 119, 1566.)
Je t'encouragerais au lieu de te distraire;
Et je te traiterais comme j'ai fait mon frère. (III, 308, 604.)
Et mêlant à ces traits l'effort de ton génie,
Fais revoir en portrait cette illustre bannie. (X, 119, 65.)
Et que cette rigueur dont votre amour l'accuse,

1. Nous verrons à la fin de ce chapitre qu'on peut pourtant invoquer une circonstance atténuante pour ce défaut.

Ne donne point ailleurs ce qu'elle vous refuse. (V, 21, 100.)
Et comme il est ici le chef de la noblesse,
Mon père fut ravi qu'il me prît pour maîtresse. (III, 496, 210.)
Ordonnez donc enfin ce qu'il faut que je fasse.
S'il faut partir demain je ne veux qu'une grâce. (VII, 270, 1647.)
Elle aime à se tenir dessous la discipline,
Jamais avec plaisir sur aucun ne domine. (VIII, 535, 3660.)
Si je condamne en roi son amour ou sa haine,
Vous devez comme moi les condamner en reine. (VI, 147, 317.)
Que du perfide Othon il demande la tête :
La consternation calmera la tempête. (VI, 643, 1550.)
D'avoir des passions si peu mortifiées,
Des inclinations si mal purifiées. (IX, 396, 1339.)
Que faut-il dire encor, Félix? Je suis chrétienne!
Affermis par ma mort ta fortune et la mienne. (III, 568, 1744.)
Sous vous l'État n'est plus en pillage aux armées;
Les portes de Janus par vos mains sont fermées. (III, 409, 554.)

Il existe également dans Corneille des distiques où les hémistiches riment à la fois entre eux et avec la fin du vers :

L'argent était touché, les accords publiés,
Le festin commandé, les parents conviés. (IV, 290, 14.)
Le peuple est mutiné, nos amis assemblés,
Le tyran effrayé, ses confidents troublés. (V, 184, 662.)
Et si quelques effets peuvent justifier....
Eh bien! qu'êtes-vous prêt de lui sacrifier. (VI, 391, 686.)

Remarquons du reste que dans tous ces exemples, les assonances sont en *é*, que la rime est plus riche à la fin du vers qu'au milieu, ayant à la fin une voyelle ou une consonne d'appui.

Au contraire on trouve de véritables rimes à l'hémistiche dans un certain nombre de cas où il y a trois vers léonins à la file et même plus :

Où vous fûtes forcé par tant d'indignités.
Tous nos vœux ont été pour vos prospérités;
Que comme il vous traitait en mortel adversaire. (IV, 64, 889.)
Mes soins avec le temps pourront tarir ses larmes.
Seigneur, d'un mal si grand, c'est prendre peu d'alarmes.
Placide est violent. (V, 95, 1777.)
Adieu, trop vertueux objet, et trop charmant.
Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.
Je vous ai plaints tous deux, j'en verse encor des larmes. (III, 513, 571.)
Et cette vieille erreur que Cinna veut abattre
Est une heureuse erreur dont il est idolâtre,
Par qui le monde entier, asservi sous ses lois,
L'a vu cent fois marcher sur la tête des rois,

Son épargne s'enfler du sac de leurs provinces. (III, 408, 530.)
Pour venger un affront tout semble être permis,
Et les occasions tentent les plus remis.
Peut-être, et ce soupçon n'est pas sans apparence. (III, 535, 1040.)

Nous avons déjà vu, à propos de Malherbe, quel inconvénient capital présente le vers léonin, même dans les alexandrins, où la régularité de la coupe permet pourtant de se retrouver à peu près. L'oreille est bien plus gênée encore, lorsque l'on écoute des vers libres ou lyriques, c'est-à-dire de mesures différentes. Il est certain que la rime léonine coupe, en deux vers de six syllabes, les alexandrins qui suivent :

Suivez le roi, mes sœurs ; vous essuierez ses larmes,
Vous adoucirez ses douleurs :
Et vous l'accableriez d'alarmes.. . (VII, 316, 733.)
Si vous m'imposiez cette loi
Qu'il fallût faire un choix pour ne pas vous déplaire. (VII, 319, 804.)
Et soudain du plus haut des cieux
Le royaume de Dieu descendra dans ton âme. (VIII, 177, 14.)
Et parmi les tourments, ce qu'il eut de courage,
Fut un prix avancé de son détachement. (VIII, 222, 945.)
Et nous inspire des ardeurs,
Digne et saint précurseur, qui nous rendent capables
De chanter tes grandeurs. (IX, 544, 3.)

Il reste maintenant à chercher le pourquoi de toutes ces singularités, d'autant plus singulières que Corneille en a corrigé quelques-unes. Ainsi, il avait mis d'abord :

Jaloux et furieux, tu partis de ce lieu.

En 1633 il se corrige :

Furieux, enragé, tu partis de ce lieu. (I, 240, 1650.)

D'un autre côté il en a laissé subsister un fort grand nombre, où la plus légère inversion suffisait à rendre le vers tout à fait régulier :

Pison peut cependant amuser leur fureur,
De vos ressentiments leur donner la terreur. (VI, 646, 1620.)
Un monarque le veut ; mon père en est d'accord.
Vous devez, *pour tous deux*, vous faire un peu d'effort. (VI, 650, 1700.)
A l'esprit comme au corps font sentir leurs atteintes,
Et dedans et dehors je porte les empreintes. (VIII, 517, 5293.)

Rien n'eût été plus facile que de mettre :

Cependant Pison peut....
Pour tous deux vous devez....
Et dehors et dedans....

Surtout il faut insister sur le nombre de ces cas. Il est tel qu'on pourrait un instant se demander si Corneille n'a pas cherché là un procédé pour renforcer la sonorité de ses vers, pour frapper ainsi plus fortement l'esprit, ou même si, obéissant à ses instincts de poète, il n'a pas introduit, à son insu, quelques effets d'harmonie imitative [1]. Mais la chose est improbable, car en ce cas il les rechercherait plus encore qu'il ne fait. Or nous le voyons passer pour ainsi dire indifféremment à côté d'une occasion : il met, par exemple :

Qu'elle meure, il suffit. — Oui, sans plus de demeure. (V, 45, 631.)

Alors qu'il aurait pu si facilement faire un vers léonin, s'il l'avait voulu :

Il suffit qu'elle meure. — Oui, sans plus de demeure.

Il serait difficile d'admettre qu'il en faisait sans s'en apercevoir. La raison vraie m'échappe : un seul fait est incontestable : c'est que Corneille a négligé cette sixième règle de Malherbe, comme toutes les autres sur la rime.

Peut-être la multiplicité de ses vers léonins, très condamnable chez un auteur qui, méprisant l'hémistiche ou les césures régulières, n'a plus que la rime pour faire sentir fortement la fin du vers, est-elle toute naturelle chez un poète aussi respectueux de l'hémistiche [2]. Chez Corneille, le vers léonin ne fait pas évanouir le vers, parce que la césure est très régulière.

1. Même quand c'est un procédé voulu, on en peut tirer de bien jolis effets. On connaît ces vers si curieux de M. Haraucourt :

Les vagues deux à deux roulent leurs vocalises,
Comme des voix d'enfants dans le chœur des églises.
Lentement, doucement, leur calmant bercement
Mêle à l'âme des vents un cantique endormant.
Leurs baisers sur le sable ont la monotonie
D'une religieuse et longue litanie.

2. Remarquons à ce propos que dans les vers léonins rimant par hémistiches dans des vers à rimes féminines, on pourrait prétendre qu'il n'y a pas de défaut proprement dit, parce que, le contexte indiquant bien clairement qu'il ne s'agit pas de vers de six pieds, mais d'alexandrins, l'oreille perçoit très bien la fin du vers, peut-être même mieux que dans les autres vers, car l'hémistiche étant très marqué par la rime léonine, l'oreille est encore plus sûre de l'endroit du vers où on se trouve.

La Césure.

Avant de voir par le détail avec quel scrupule Corneille s'est conformé à la doctrine de Malherbe sur la césure, il n'est pas inopportun de rapporter brièvement les différentes théories qui ont été émises sur cette question.

Au XVIIe siècle d'abord, nous trouvons très nettement résumée par Port-Royal l'opinion courante sur ce point, opinion née de la réforme de Malherbe, et de son acceptation par Corneille : « La *césure* est un repos qui coupe le vers en deux parties, dont chacune s'appelle *hémistique*, c'est-à-dire demy vers. Dans le vers de douze syllabes ce repos se fait après les six premières :

Comme on voit un rocher — dont l'orgueilleuse teste
Ne peut plus résister — aux coups de la tempeste.

« Il n'est pas nécessaire que le sens finisse à la césure, comme il n'y finit pas en ce vers :

Tu fendis de la mer — les inconstantes plaines,
On vit les Aquilons — retenir leurs haleines.

« Mais il faut premièrement qu'on s'y puisse reposer, ce qu'on ne pourroit pas faire, si elle finissoit par des particules semblables à *qui*, *je*, etc., tel que seroit ce vers :

L'éternel Seigneur qui — créa la terre et l'onde.

« Ou celuy-ci, qui a été fait exprès pour exemple d'une mauvaise césure :

Et souvent je — fais faute à la césure.

« Le sens continuant après la césure, il faut qu'il aille au moins jusques à la fin du vers, et non pas estre rompu avant la fin comme en ces vers de Bartas :

Puis qu'ils sont de la main — de cet ouvrier, qui sage
N'obscurcit son renom par un obscur ouvrage.

« Pour la mesme raison il ne faut pas mettre le substantif et l'ad-

jectif de suite, encore que l'un des deux finisse le premier hémistique et que l'autre commence le second comme seroit ce vers

Ce Dieu dont le courroux bruslant est si terrible,

« ou

Ce Dieu dont le bruslant courroux est si terrible[1]. »

C'est à peu de choses près la même doctrine que nous retrouvons dans Quicherat, représentant des théories classiques, ou plutôt pseudo-classiques[2]. Cette règle, si étroite qu'elle soit, a le mérite d'être claire et nette. Les explications modernes plus larges, plus libérales, ont l'inconvénient d'être obscures et confuses. La théorie parnassienne, issue du romantisme, est un peu vague[3]. La loi scientifique de Becq de Fouquières, tout en essayant d'introduire dans ces questions ondoyantes la précision de l'algèbre, est bien contestable : ses éléments rythmiques sont discutables, et surtout fort nuageux.

En réalité l'alexandrin n'est pas assez déterminé par la rime. Quoique, suivant une idée ingénieuse de Becq de Fouquières, il corresponde à peu près exactement à l'intervalle qui sépare l'aspiration et l'expiration, dans le jeu normal des poumons, cette unité, purement mécanique, ou physiologique, serait insuffisante, parce que le vers n'est pas un phénomène mécanique, mais acoustique, parce que l'oreille, avant tout, est intéressée dans le jeu du vers[4]. Or l'oreille

1. Port-Royal, p. 873-874.

2. « Le mot *césure* veut dire coupure. La césure d'un vers est l'endroit où il est coupé. Le mot *hémistiche* vient du grec, et signifie *demi-vers*. Dans l'alexandrin il y a toujours une césure après la sixième syllabe.... Quoique le vers alexandrin puisse se couper en différents endroits et par conséquent avoir différentes *césures*, nous entendrons par ce mot la césure par excellence, c'est-à-dire celle de l'hémistiche.... Pour les autres césures du grand vers, césures variables et arbitraires, nous nous servirons plus tard des mots *coupe*, *suspension*.... Le repos de l'hémistiche n'est pas toujours le repos le plus marqué. Le poète évite la monotonie en arrêtant l'idée et la prononciation après deux, trois ou quatre syllabes. Ce sont là autant de nouvelles césures. » (Quicherat, p. 11, 140.)

3. « Le vers français... est l'assemblage d'un certain nombre régulier de syllabes, coupé, dans certaines espèces de vers, par un repos qui se nomme *césure*. » (Th. de Banville, *Petit Traité*, p. 10.)

4. « D'après Wundt (*Psychologie physiologique*, trad., t. II, p. 240), la plus longue période aisément perceptible serait de douze sons se succédant avec une vitesse de trois à cinq à la seconde. Cette longueur coïncide trop évidemment avec la durée du vers, pour qu'on ne voie pas, dans la facilité avec laquelle nous adoptons cette combinaison, un fait d'habitude. En faisant l'expérience, on constatera que d'ordinaire nous adoptons une durée moyenne répondant à quelque rythme organique, par exemple aux battements du cœur, ou au rythme de la respiration. » (P. Souriau, *la Suggestion dans l'art*, p. 170, note 1.)

ne pourrait pas, dans une suite ininterrompue de mots, distinguer des séries de douze sons. Ce qui le prouve bien, c'est qu'on est obligé de compter sur ses doigts pour dire : ceci est un vers de sept, huit, neuf ou dix syllabes [1]. L'oreille ne peut compter, c'est-à-dire percevoir qu'un maximum de six sons : c'est à cette unité fondamentale qu'elle rapporte, pour les mesurer, tous les éléments d'un vers. Ainsi pour le vers de onze pieds elle le perçoit à l'état d'alexandrin catalectique : nous comptons : 6 + (6 — 1). Pour le vers de dix pieds, nous entendons : 6 + 4, etc. La césure est donc un procédé plus ou moins instinctif pour permettre à l'oreille de compter sans effort son chiffre de douze syllabes par différentes additions : 6 + 6, 5 + 4 + 3, 4 + 4 + 4, 3 + 3 + 3 + 3, etc.

Qu'est-ce qui nous indiquera où doit se trouver la césure? La ponctuation semblerait au premier abord parfaitement suffire. Mais la ponctuation imprimée est-elle bien celle de Corneille? Quiconque a corrigé des épreuves sait que les protes ont leurs idées à eux sur la ponctuation, et que, dans la lutte sourde qui s'engage entre l'auteur et l'imprimeur sur la marge des placards, ce n'est pas toujours le premier qui l'emporte. De plus, même en admettant que la ponctuation imprimée soit celle de Corneille, et qu'elle indique toujours la coupure principale voulue par le poète, est-ce qu'on n'introduit pas encore, en lisant ou en déclamant, des intervalles très appréciables entre deux mots, intervalles qui ne sont pas marqués par un signe de ponctuation, mais qui sont très nettement indiqués, soit par l'harmonie, soit par le sens?

Lequel de ces deux derniers guides suivrons-nous pour placer la césure dans un vers, lorsque la ponctuation ne l'indique pas? J'avoue que la raison d'harmonie me paraît un critérium insuffisant pour résoudre le problème, et voici pourquoi. Ce genre d'indication très suffisant pour les lecteurs du XVIIe siècle, qui avaient

1. Je ne crois pas (pour prendre mes exemples en dehors des poètes) que l'on puisse, à la simple audition des phrases suivantes, dire le nombre exact de leurs syllabes, quoique l'on y trouve, je ne dirai pas des vers de sept à douze pieds, mais des phrases, sans aucune césure, de sept à douze syllabes :

Les fables de La Fontaine sont belles.
J'aime la versification de Corneille.
Racine est un grand poète.
On trouve Molière souvent négligé.
Les règles de Malherbe sont nettes.
L'Art poétique de Boileau.

l'oreille faite à la mélodie du vers de leurs contemporains, ne peut plus nous guider infailliblement, nous qui avons l'oreille charmée (ou troublée, si l'on veut) par l'harmonie du vers moderne. A tort ou à raison, nous avons lu et relu Victor Hugo, Alfred de Musset, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Coppée, et nous reconnaissons humblement que notre oreille, déflorée pour ainsi dire par ces coupes audacieuses, n'est plus assez virginale pour apprécier et placer à coup sûr la césure d'un vers classique. La génération actuelle, par une erreur toute naturelle, est même tentée de reviser un vieux jugement, et de se demander si les vers de Racine sont aussi classiques qu'on veut bien le dire, et si l'on ne pourrait pas trouver chez nos grands tragiques quelques coupes préromantiques.

De plus, en admettant même, ce qui est possible après tout, que nous puissions, par un assez facile effort, nous déshabituer de l'harmonie du vers romantique ou parnassien; après avoir relu d'un bout à l'autre le traité trop vanté de Quicherat [1], après avoir puisé dans cette versification la bonne doctrine sur l'harmonie classique de l'alexandrin, il resterait encore à se poser cette question : est-ce que Corneille était bien vivement préoccupé de ces détails d'harmonie, de coupe, de césure? Se figure-t-on ce puissant ouvrier, après qu'il avait jeté rapidement dans le moule de l'alexandrin sa pensée brûlante, s'attardant à forger patiemment le vers ainsi obtenu, pour lui donner une sonorité régulière, pour le débarrasser des quelques petites imperfections qui pouvaient rester, tandis que le poète sentait déjà bouillonner dans son esprit toute une nouvelle création? — Comparaison n'est pas raison. — Soit. Ajoutons alors un argument plus probant qu'une image : qu'est-ce que Corneille écrit? Un livre pour l'imprimeur, ou une pièce destinée à la scène? Pour qui écrit-il? Pour un lecteur ou pour un auditeur? La réponse n'est pas douteuse. Eh bien, n'oublions pas qu'au théâtre ce qui doit passer avant tout, c'est l'idée : il faut que le spectateur comprenne, et vite. La prose la plus harmonieuse, celle de Renan, par exemple, dans l'à-propos sur Victor Hugo, ne vaut pas, au théâtre, la phrase hachée, incorrecte, de Dumas dans *Henri III*, cette phrase qui franchit la rampe, et frappe l'oreille [2] : il en est de même pour le

1. Il a au moins un défaut : Quicherat a l'air de supposer que la poésie française s'est tarie brusquement au début du XIXe siècle.

2. Tel ne paraît pas être l'avis de M. Claretie dans son étude sur Renan homme

vers. Il faut quelque chose qui sonne et que l'on comprenne aussitôt; avant d'être un vers, le vers doit être une idée; et jamais, pour nous bercer l'oreille, l'acteur ne doit introduire dans l'alexandrin une coupe telle que le sens en soit embrouillé. Donc nous croyons être dans la vérité littéraire et dans la réalité scénique en disant : pour apprécier à quel endroit du vers Corneille a placé sa césure, nous ne chercherons pas quelle est la coupe la plus harmonieuse, mais bien quel est le groupement de mots le plus clair, le plus vraisemblable, sans oublier, bien entendu, que nous étudions un poète et non un prosateur.

Il y a donc dans Corneille, comme dans tous les grands poètes du XVIIe siècle, des césures grammaticales, supérieures à toute théorie de l'hémistiche, parce que, en suivant cette théorie, on perdrait la clarté de la pensée, comme dans les exemples suivants où le vers devient obscur si on le coupe en deux parties égales, et très clair si l'on déplace la césure :

Mon visage | du vôtre emprunte les couleurs. (I, 152, 168.)
Ma passion | en est la cause | et non l'effet. (I, 157, 275.)
Oubliant | le respect du sexe | et tout devoir. (I, 225, 1357.)
Vos veneurs | ont conduit Pymante | et moi Dorise. (I, 351, 1333.)
Le temps | de cet orgueil me fera la raison. (II, 38, 384.)
Un monde | m'en console aussitôt | ou m'en venge. (II, 228, 74.)
On l'a pris | tout bouillant encor de sa querelle. (III, 138, 574.)
Si toutefois | après ce coup mortel du sort. (III, 512, 559.)
Je vous achèverai le reste | une autre fois. (IV, 432, 70.)
La Reine | de l'Égypte a rappelé nos princes. (IV, 441, 279.)
Attale, prenez-vous plaisir | à m'alarmer. (V, 588, 1745.)
(VI, 74, 1249.)
Oui, princesse, | et pour être à vous | jusqu'au trépas.

Pour que le vers ainsi coupé reste harmonieux, il faut qu'on trouve à la césure une syllabe tonique, c'est-à-dire la dernière syllabe accentuée d'un mot de valeur. Ces syllabes toniques peuvent se trouver du reste autre part qu'à la césure : quelquefois on en

de théâtre (*le Temps*, 3 novembre 1892). Mais tel est l'avis de M. Francisque Sarcey, à propos de telle pièce dont le nom importe peu : « On a beaucoup admiré cet air de bravoure. La vérité est qu'au théâtre il fait longueur. On m'objecte qu'il est admirablement écrit. Cela est possible; mais une page de *Télémaque* ou de *René* est de même admirablement écrite; et de même aussi un chapitre de Renan ou un conte d'Anatole France. Portez-les à la scène, et vous verrez si tout le public ne bâille pas à les écouter. C'est qu'il y a, quoi qu'en disent les novateurs, un style de théâtre », etc. (*Le Temps* du 5 décembre 1892.)

trouve une, entraînée, pour ainsi dire, par le courant du sens, au milieu d'un élément rythmique :

> Pour dev*oir* | sa grand*eur* ent*ière* | à son courage. (V, 468, 1190.)

Je crois donc que Becq de Fouquières a tort de ne distinguer les éléments rythmiques que par les syllabes toniques : ainsi on voit très nettement dans ce vers deux syllabes accentuées figurant dans le même membre du vers. Il en est de même dans les exemples suivants :

> Et cet a*sile* | ou*vert* aux ill*us*tres proscr*its*. (VI, 367, 51.)
> Et qu'aujourd'*hui* | de l'*air* dont s'y p*rend* Massinisse. (VI, 481, 199.)
> Mon roy*aume* | d'arg*ent* et d'h*om*mes affaib*li*. (VI, 484, 273)
> Qu'elle sau*ra* séd*uire* et per*dre* | comme moi. (VI, 522, 1216.)
> Touj*ours vive*, | touj*ours pleine* et surabon*dante*. (VIII, 610, 657.)

Enfin toutes les césures ne sont pas égales entre elles : c'est-à-dire que, si l'on adoptait pour les désigner la notation musicale, on ne pourrait les marquer toutes du même signe, demi-soupir, ou soupir, peu importe. L'importance d'une césure dépend : 1° de la valeur de la syllabe tonique, c'est-à-dire de sa sonorité, et de l'importance du mot de valeur dans le sens du vers ; 2° de la longueur du repos grammatical qui suit, et qui est nécessaire pour bien mettre l'idée en lumière. La césure la plus importante peut très bien ne pas être à l'hémistiche ; car, en proportionnant le nombre des barres à l'importance de la césure, je coupe ainsi ces vers :

> Qu'une femme, || fût-elle | entre toutes || choisie. (I, 147, 85.)
> L'ardeur de vaincre || cède | à la peur de mourir. (III, 174, 1312.)
> Passer | les jours entiers || et les nuits |||, à cheval. (III, 114, 180.)

Les principes ainsi posés en général pour tout le reste de cette étude, jusqu'à Racine, nous pouvons étudier les césures dans Corneille ou plutôt la césure : car pour lui, fidèle disciple de Malherbe sur ce seul point, il n'y en a qu'une qui compte, celle du milieu. En effet, à Scudéry qui trouve que la césure manque dans ce vers,

> Parlons-en mieux, le Roi fait honneur à votre âge (XII, 457),

Corneille répond aigrement, dans sa lettre apologétique : « Vous avez épluché les vers de ma pièce jusques à en accuser un de manque

de césure : si vous eussiez su les termes du métier dont vous vous mêlez, vous eussiez dit qu'il manquait de repos en l'hémistiche » (X, 402). Résumant le débat, l'Académie prononce avec assez d'impartialité : « L'observateur a repris ce vers avec trop de rigueur, pour avoir la césure mauvaise, car cela se souffre quelquefois aux vers de théâtre, et même, en quelques lieux, a de la grâce dans les interlocutions, pourvu que l'on en use rarement [1]. »

Il est certain que les césures de Corneille sont très scrupuleusement conformes aux lois de Malherbe. Jusqu'à *Rodogune* au moins, presque tous ses vers sont très régulièrement coupés à l'hémistiche. Et ce n'est pas une simple rencontre, c'est un effet cherché, puisque nous voyons quelquefois Corneille admettre une inversion, même obscure, pour couper nettement un vers en deux parties égales :

Et qui doit de nous deux plutôt manquer de foi. (II, 208, 1588.)

Autre part, c'est une tmèse mal placée qui diminue la correction de la phrase, et même la clarté du sens, pour faire mieux sentir l'hémistiche :

D'où naissent tant, Bons Dieux, et de telles froideurs. (II, 164, var.)
Ton sort est bien, dit-il, autre que tu ne penses. (IV, 89, 1505.)

Les très rares alexandrins où Corneille semble manquer à la loi de l'hémistiche appartiennent, pour la plupart, au rythme le plus régulier après celui de Malherbe, l'alexandrin ternaire, 4 — 4 — 4 :

Ma pass*ion* | en est la *cau*se | et non l'eff*et*. (I, 157, 275.)
Il a deux *fois* | le bien de *l'autre* | et davan*tage*. (I, 210, 1127.)
Si ton bon*heur* | n'est pas *ég*al | à ton mér*ite*. (II, 108, 1714.)
Vous igno*rez* | quels droits elle *a* | sur toute l'*âme*. (III, 487, 10.)
Me recon*naît*, | je tremble en*core* | à te le *dire*. (IV, 317, 523.)
C'est un mal*heur* | sans doute *égal* | au trépas *même*. (VII, 19, 281.)
Voyez le *Roi*, | voyez Co*tis*, | voyez mon *père*. (VII, 62, 1349.)
Venez, ma *sœur*, | venez ai*der* | mes tristes feux. (VII, 62, 1352.)
Toujours ai*mer*, | toujours souff*rir*, | toujours mou*rir*. (VII, 474, 268.)
Sans plus rien *craindre*.... | Et c'est ma *sœur* | qui m'y con*damne*. [(VII, 529, 1622.)
Daigne ser*vir* | de tête et d'*âme* | à ce grand *corps*. (X, 300, 11.)

1. XII, 486. Et pourtant l'Académie suit assez exactement les règles de Malherbe, puisqu'elle relève jusqu'à une équivoque imperceptible :

Cet hyménée à trois également importe.

« Ce vers est mal tourné, et *à trois* après *hyménée*, dans le repos du vers, fait un fort mauvais effet. » (XII, 485.)

Les autres formes sont très peu nombreuses.

3 — 5 — 4.

Et de *peur* | de se voir tra*hi* | par impru*dence*. (II, 232, 150.)
Votre *Dieu*, | que je n'ose en*cor* | nommer le *mien*. (III, 491, 91.)

4 — 5 — 3.

Et ce se*ra* | beaucoup empor*té* | sur mon *âme*. (II, 300, 1512.)
Et par un d'*eux* | n'a pu soula*ger* | mon en*nui*. (II, 437, 44.)
Je te les *ai* | sur l'heure et sans *peine* | accor*dés*. (III, 449, 1454.)
Mais votre *bras* | au crime est plus f*ait* | que le m*ien*. (IV, 503, 1750.)
Qu'ils ont ju*ré* | de n'être impor*tuns* | l'un ni l'autre. (VII, 10, 25.)

5 — 4 — 3.

Et je te ren*drai* | tout ce qu'il *faut* | qu'on te *rende*. (VIII, 663, 1745.)

2 — 6 — 4.

A*dieu*, | trop vertueux ob*jet*, | et trop charmant. (III, 513, 572.)

En revanche on pourrait signaler un certain nombre de vers que, faute d'un terme en usage dans les traités de prosodie, j'appellerai des vers amorphes, c'est-à-dire ceux où un des éléments terminés par une césure a plus de six pieds. Les syllabes toniques, imprimées en italique, doivent bien en effet être soulignées par la voix; mais le sens indique impérieusement qu'il ne faut pas s'arrêter à ces syllabes, qu'il faut les souder très étroitement aux autres par le débit :

Ah! Grands *Dieux*! | que je suis p*lein* de confu*sion*. (I, 226, 1390.)
La vail*lance* et l'hon*neur* de son *temps*? | le sais-*tu*? (III, 128, 400.)
Vous la ver*rez*, | c'est *tout* ce que je vous puis *dire*. (III, 505, 385.)
Si toute*fois* | après ce coup mor*tel* du *sort*. (III, 510, 559.)
De ma fu*reur* | je *passe* au *zè*le de mon *gendre*. (III, 569, 1772.)
Mais par*lez*, | c'est *trop* être inter*dit* et con*fus*. (IV, 63, 851.)
Votre liber*té* | n'est qu'une pri*son* plus *large*. (IV, 385, 1841.)
Je romp*rai* bien en*cor* ce *coup*, | s'il vous me*nace*. (V, 177, 486.)
Mais, | si j'*aime*, | c'est *mal* me *fai*re votre *cour*. (V, 441, 559.)
Ar*rête* une *main* | *prê*te à lui per*cer* le *cœur*. (VI, 365, 16.)
Et cet a*sile* | ou*vert* aux il*lus*tres pros*crits*. (VI, 367, 51.)
Et qu'aujourd'*hui*, | de l'*air* dont s'y *prend* Massinisse. (VI, 481, 199.)
Mon roy*aume* | d'ar*gent* et d'hommes affai*bli*. (VI, 484, 273.)
Qu'elle sau*ra* sé*duire* et *per*dre | comme moi. (VI, 522, 1216.)

Toutes ces singularités additionnées donnent un total très faible : ces exceptions sont si rares qu'elles se noient dans la masse des alexandrins réguliers. Corneille, sur cet unique point, est donc le très fidèle disciple de Malherbe. D'où vient que, de toutes les lois du grand versificateur, celle-ci est la seule que suive Corneille, avec la docilité d'un Racan? C'est que probablement c'est la seule qui s'adapte naturellement, par affinité élective, au génie propre du

grand poète. Le vers, coupé de la sorte, « fiert, comme dit Montaigne, l'esprit d'une plus vive secousse ». La pensée prend mieux ainsi la forme et la force d'une sentence, de cette *imperatoria brevitas* dont Corneille veut dérober le secret à ses Romains.

VI

L'Enjambement.

Au contraire, c'est peut-être à son amour de la poésie latine qu'il doit de n'avoir pas respecté aveuglément l'interdiction de l'enjambement. On sait ce qu'on entendait par là au XVIIe siècle. La meilleure définition en est donnée par Port-Royal : « La troisième chose qu'on observe encore selon les règles nouvelles de la poésie est de ne point enjamber d'un vers à l'autre. On appelle enjamber, quand le sens n'étant pas fini en un vers, il recommence et finit parfaitement au commencement d'un autre. Il ne faut point s'imaginer que cette règle soit une contrainte sans raison. Car la rime faisant la plus grande beauté de nos vers, c'est en ôter la grâce que d'en disposer le sens de telle sorte qu'on ne puisse pas s'arrêter aux rimes pour les faire remarquer. » (Art. VI.)

Quicherat reprend cette loi, la rétrécit, et, en somme, l'impose, puisque son traité de versification constitue encore en grande partie la doctrine de l'Enseignement. En réunissant les différents anathèmes que Quicherat prononce contre l'enjambement prôné par les romantiques, on arrive à résumer ainsi sa théorie : l'enjambement est interdit dans l'alexandrin, surtout pour les grands genres. Il est permis pourtant, lorsqu'il est amené par une suspension, une réticence, une interruption de la pensée, ou encore, lorsque, par exception, on veut en tirer un effet d'harmonie imitative. Trop fréquent, il serait le fléau de la versification. Malherbe, et c'est son plus beau titre de gloire, en a purgé la poésie. A sa suite, Corneille, Molière, Boileau, Racine l'évitent soigneusement. Seuls les mauvais poètes du grand siècle osent le pratiquer : mais c'est un retour à la barbarie [1].

Nous verrons bientôt tout ce qu'il faut rabattre d'un pareil système, et, en particulier, les erreurs de fait sur lesquelles il repose.

1. Quicherat, chap. VI; cf. p. 436 et 438.

C'est également ce qui nuit à la doctrine néo-romantique, telle que la développe Th. de Banville : le chapitre qu'il lui consacre est rempli de bonnes intentions et d'erreurs. On ne pourrait en dire autant de la théorie ingénieuse de Becq de Fouquières qui, distinguant dans le vers le sens de l'harmonie, remarque qu'il n'y a de réel enjambement que lorsque l'harmonie passe avec le sens d'un vers dans l'autre [1]. Peut-être faut-il pourtant abandonner cette explication, si neuve qu'elle soit, parce qu'elle n'attribue pas au sens sa véritable valeur : il est plus important que l'harmonie, c'est-à-dire qu'on ne peut, sous prétexte d'harmonie, introduire dans le vers des divisions harmoniques qui nuisent au sens.

Je propose donc le système suivant. D'abord il faut distinguer le rejet de l'enjambement. Le rejet ne se compose que d'un mot, ou de deux mots étroitement unis, ne comprenant guère que deux syllabes : le plus souvent c'est un titre, comme *Seigneur*, ou *Madame*, ou encore un nom propre. Il y a deux sortes de rejet : 1° celui qui se rattache aussi bien au second vers qu'au premier, qui constitue ainsi une transition, une soudure, pour ainsi dire; 2° le rejet qui, très certainement, est un empiétement du premier vers sur le second. Pour distinguer ces deux sortes de rejet, il est nécessaire, bien entendu, de ne tenir aucun compte de la ponctuation, qui provient de l'imprimeur et non du poète : on ne doit se préoccuper que des divisions indiquées bien nettement par le sens.

Il en est de même pour l'enjambement qui, comme le rejet, comprend deux variétés bien distinctes.

L'enjambement est un réel défaut lorsqu'il désoriente l'oreille, c'est-à-dire lorsqu'on ne sait plus, la rime étant ainsi escamotée, si le vers est fini, ou continue, si l'on a affaire à des alexandrins réguliers ou à des vers libres.

L'enjambement au contraire est tout naturel, lorsqu'il ne nuit pas à la rime, lorsqu'il n'empêche pas par conséquent l'oreille de percevoir la fin du vers, surtout lorsqu'il se termine à l'hémistiche du vers suivant : ce n'est plus alors une dislocation, mais bien un assouplissement du vers.

Enfin, comme les indications de l'oreille sur la fin du vers ne peuvent être aussi certaines que celles de l'œil, l'enjambement, par-

1. Notamment pages 270, 288.

faitement irréprochable chez le poète qui n'écrit que pour des lecteurs, pourrait présenter des inconvénients sérieux chez le poète dramatique, qui compose pour des auditeurs, comme Corneille. Chez celui-ci, la rime, n'étant pas très riche, pourrait être atténuée encore par l'enjambement; en revanche, les césures sont si régulières que la fin du vers est toujours très nettement perceptible. L'enjambement ne peut donc présenter chez Corneille l'inconvénient capital que signale si justement Port-Royal.

Or tout poussait notre poète à introduire dans ses vers, malgré Malherbe, des rejets et des enjambements. Son maître, Lucain, lui en donnait l'exemple. Rien que dans les passages de *la Pharsale* imités et signalés par lui (IV, 103-106), on peut relever les cas les plus frappants, des rejets comme ceux-ci :

Sceptrorum vis tota perit, quum pendere justa
Incipit.
Romanus phariâ miles de puppe salutat
Septimius.

Surtout on y trouve le procédé favori de Lucain :

Littora Pompeium feriunt, truncusque vadosis
Huc illuc, jactatur aquis.
Cunctosque fugavi
A causâ meliore Deos.

Dans tous les textes latins sacrés que traduit Corneille il trouve des enjambements (IX, 24, 39). De même, dans ses *Victoires du Roi*, traduites du latin du père La Rue, il retrouve ce procédé (X, 257). Lui-même, lorsqu'il compose des vers latins, il pratique le rejet :

Ipse tibi frangitque obices, arcetque pericla
Fidus, etc. (X, 250, 10.)
Te pavet historia, et tantorum conscius ordo
Fatorum, etc. (X, 250, 15.)

Enfin les poètes espagnols, qui ont eu tant d'influence sur lui, cultivent également l'enjambement [1]. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de voir que, contrairement à l'assertion gratuite de Quicherat, Corneille pratique, dans ses vers français, cet enjambement qu'il trouve chez les Espagnols modernes et anciens, dans toute la poésie latine.

1. Dans la *Verdad sospechosa*, on trouve, cités par l'éditeur de Corneille :
No sale. Escucha, que fio
Satisfacerte. Es en vano, etc. (IV, 254.)

Les rejets par interruption ou suspension de la pensée sont fort nombreux. Quicherat les déclare très admissibles, et ne les comprend pas dans l'excommunication majeure qu'il lance contre l'enjambement. Pourquoi cette exception en leur faveur? N'escamotent-ils pas la rime et la fin du vers aussi bien que l'enjambement formel? La vraie raison de la grâce qui leur est faite, c'est leur quantité. Ils sont en effet si fréquents chez les classiques, et en particulier chez Corneille, que, pour pouvoir condamner sérieusement l'enjambement, il faut d'abord déclarer qu'ils ne doivent pas compter comme tels. C'est la seule raison qui puisse les faire admettre par Quicherat, et elle est bien mauvaise. En réalité, nous trouvons des rejets bien formels dans la liste suivante, qui ne les comprend pas tous, bien entendu, puisqu'ils sont innombrables, mais qui contient les plus intéressants :

Et que de ma main propre une âme si fidèle
Reçoive... Mais d'où vient que tout mon corps chancelle? (I, 221, 1304.)
Ne raillons point : le fruit qui t'en est demeuré
Vaut bien.... Mais revenons à notre humeur chagrine. (I, 208, 1079.)
Feignez d'avoir reçu ce billet de Clarisse,
Et que.... Ne m'instruis point. (II, 240, 318.)
Je lui ferai connaître
Que si.... C'est avec moi qu'il vous faut achever. (VI, 53, 777.)
Nous ordonner d'éteindre une si belle flamme,
C'est.... Je ne l'ose dire. (VI, 583, 203.)

Il en est de même pour ces véritables enjambements d'un hémistiche :

Dis-lui que mes beaux jours ne sont pas si passés
Qu'il ne m'en reste encor.... Que vous m'étourdissez! (II, 145, 364.)
Le mépriser, le fuir, et pour quelques adresses
Qu'il tâche d'adoucir.... Quoi! me quitter ainsi. (II, 230, 107.)
Si Cléandre le gagne, et m'en veut obtenir,
Je crois de mon devoir.... Je l'aperçois venir. (II, 294, 1389.)

Nous pouvons pourtant faire une concession à Quicherat, à ses partisans, et négliger ces exemples : la chose nous est d'autant plus facile que nous trouvons encore chez Corneille bon nombre de rejets et d'enjambements incontestables. Bien entendu, je ne compte pas comme exemples probants les cas où la ponctuation sépare superficiellement le début du second vers, et le rattache au premier, tandis qu'en réalité le sens indique que ce mot n'est véritablement qu'un

lien entre le premier et le second vers, comme dans tous les cas suivants :

Donnez-vous patience,
Monsieur; il ne nous faut qu'un moment de loisir. (I, 177, 589.)
Allons, il faut marcher,
Madame; vous viendrez, etc. (I, 457, 1142.)
Ce sont là des effets de votre intelligence,
Traîtres; ces feints hélas ne sauraient m'abuser. (I, 463, 1257.)
Le jugement de Rome est peu pour mon regard,
Camille; je suis père, et j'ai mes droits à part. (III, 328, 1066.)
Non, non. J'ai quelque chose aussi bien à vous dire,
Prince. J'avais mis bas avec le nom d'aîné.... (V, 555, 1005.)
Il faudra voir alors quelle est votre science,
Savants; il entendra votre leçon à tous. (VIII, 472, 4360.)

Au contraire il faut considérer comme rejets formels les noms propres, les titres, les apostrophes, les verbes, etc., rejetés au second vers, et séparés du reste par le sens ou par quelque mot disjonctif :

Ah! laisse-moi plutôt soupirer en repos,
Ma sœur. — (II, 246, 453.)
Je n'ai ni faute d'yeux ni manque de courage,
Madame; mais enfin, etc. (IV, 490, 1473.)
Sur la foi de ses pleurs je n'ai rien craint de vous,
Madame; mais, ô dieux, etc. (IV, 502, 1719.)
Ce cœur vous est acquis après le diadème,
Princes; mais gardez-vous, etc. (IV, 469, 996.)
Cet insolent discours te coûtera la vie,
Suborneur. (II, 485, 975.)
Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards,
Veillaque. (II, 447, 245.)
Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,
Je l'aime. (III, 110, 83.)
Qu'elle soit un effet d'amour ou de justice,
N'importe. (III, 343, 1389.)
Enfin, reprenant cœur : « Arrête, me dit-elle,
Arrête »; et m'allait faire une longue querelle. (V, 80, 1248.)
Eh bien! si cet amour a sur vous tant de force,
Régnez. (VI, 585, 250.)

Quant aux enjambements formels, indéniables même pour les disciples de Quicherat, les plus nombreux sont ceux d'un hémistiche entier : ils sont très réguliers par conséquent, et ne troublent pas l'oreille. J'en ai compté près de cent vingt : je ne citerai que les cas les plus typiques :

Tu n'es pas supportable
De me rompre sitôt. — C'était sans y penser. (I, 170, 479.)
Ce cavalier sans doute y trouve plus d'appas
Que dans tous ses auteurs? (II, 25, 132.)
Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure. (III, 119, 262.)
Je lui garde ma flamme exempte d'infamie,
Un cœur digne de lui. (IV, 43, 383.)
Cette injure est sensible aux Dieux qu'elle ravit,
Aux Dieux qu'elle captive. (V, 324, 224.)
Si vous vouliez ma main par choix de ma personne,
Je vous dirais, Seigneur : (VI, 377, 326.)
Suis-je maîtresse
De ce que m'a daigné confier la princesse,
Du secret de son cœur? (VII, 490, 655.)
Par une impertinente et fausse confidence,
Quelqu'un me dit un jour : (VIII, 482, 4562.)
Les passants, qui sauront quelle est leur injustice,
Ne leur diront jamais : (IX, 233, 26.)
Tu reçois le bâton de la main de ton maître,
Généreux maréchal. (X, 114, 104.)

Les enjambements de moins d'un hémistiche sont plus rares : il y en a un peu plus d'une vingtaine, semblables à ceux-ci :

T'aime-t-elle, et de cœur? — Et de cœur,
Je t'en réponds. (I, 189, 782.)
D'un affront si cruel
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel :
D'un soufflet. (III, 119, 269.)
Ses présages sont vains,
Je le sais : mais enfin je vous aime, et je crains. (III, 493, 120.)
Cet autre cavalier dont vous possédez l'âme,
Votre amant? (IV, 314, 445.)
Ne fais plus de reproche à ma crédulité,
Et poursuis. (V, 72, 1247.)
Sachez donc que pour vous il osa me déplaire,
Ce héros; qu'il osa mériter ma colère. (VI, 437, 1758.)
Voyez l'état où votre amour l'a mise,
Votre Psyché! (VII, 362, 1921.)
Est-il encore à naître,
Cet amour? Est-il né? (VII, 427, 1138.)
Il m'a rendu lui seul ce qu'on m'avait volé,
Mon sceptre; de Crassus il vient de me défaire. (VII, 493, 713.)
Si contre nous enfin il ligue l'univers,
Que sera-ce? (X, 257, 81.)

Les enjambements plus longs qu'un hémistiche sont moins nombreux encore :

Dès l'abord autrefois vous aimâtes Clarice;
Celle-ci sans la voir. Mais, Monsieur, votre nom,
Lui deviez vous l'apprendre, et sitôt? (IV, 304, 265.)
J'attendrai le hasard un moment en ce lieu,
Et vous laisse aller voir votre lingère. Adieu. (IV, 361, 1392.)

Enfin les enjambements romantiques, ceux qui séparent par exemple le régime du verbe, ne figurent qu'à l'état de singularités :

Écoute
Quatre mots à quartier. (I, 245, 1724.)
Qu'il n'est rien d'égal (au moins comme
Je pense) à vous. (X, 174, 9.)

En revanche, je crois qu'on serait en droit d'allonger cette liste, déjà considérable, en comptant comme des enjambements formels ceux où le sens n'est pas complètement terminé, mais où il reprend après une suspension plus forte que celle qui suit la rime. On pourrait citer une infinité d'exemples à l'appui : je me contenterai de quelques-uns.

Madame, excusez-moi, je sais mieux reconnaître |
Mes défauts || et le peu que le ciel m'a fait naître. (I, 428. 576.)
Qu'il te souvienne' |
De garder ta parole || et je tiendrai la mienne. (III, 448, 1434.)
Après ce faux hymen j'aurais eu le loisir |
De consulter mon cœur || et je pourrais choisir. (IV, 229, 1632.)
Grâce.... — De quoi, madame? Est-ce d'avoir conquis |
Trois sceptres || que ma perte expose à votre fils? (V, 563, 1154.)
Je verrai l'infidèle | inquiet || alarmé
D'un rival inconnu | mais ardemment aimé. (VII, 504, 1608.)

Corneille, tout en faisant de l'enjambement l'usage que l'on voit, ne considérait probablement pas la chose comme une beauté régulière, mais comme une facilité, ou encore comme un procédé dont il fallait user sobrement; car, dans sa revision de 1660, il en supprime quelques-uns. Ainsi on ne lit plus, à partir de cette date, ce passage curieux :

Quoi! ta seule bonté
Me détache ces fers? — Non, c'est Sa Majesté
Qui vous mande au conseil. (I, 322.)

En somme, si Quicherat a eu tort de dire qu'à l'exemple de Malherbe Corneille a supprimé l'enjambement, ce serait une exagération contraire de dire qu'il l'a fréquemment employé. L'usage modéré qu'il

en fait redouble la force de ce procédé : sa fréquence en diminuerait l'effet, ainsi qu'il arrive chez plus d'un poète moderne. La conclusion de tout cela, c'est que, quoi qu'en dise Boileau, après Malherbe, le vers ose parfaitement enjamber sur le vers. Pour Corneille, c'était une audace : ce n'était pas une licence.

VII

Licences.

Il y a très peu de licences chez Corneille, comme chez tous nos grands poètes du XVIIe siècle. Si, pendant trop longtemps, on a pu croire qu'elles étaient fréquentes, c'était uniquement ignorance des changements apportés par le temps à la grammaire dont se servaient nos poètes [1]. Avant donc d'étudier les véritables et peu nombreuses licences de Corneille, il faut très rapidement prévenir le lecteur contre les erreurs courantes, et lui montrer, dans ce qui paraît à tort une liberté excessive prise envers la correction, tout simplement un usage vieilli.

L'orthographe a beaucoup changé de Corneille jusqu'à nous. De là les formes, différentes des nôtres, que nous remarquons dans ses vers, quelquefois avec étonnement. Mais il faut se garder d'y voir des licences, étant donnée surtout l'importance extrême que Corneille attache aux questions d'orthographe : on sait en effet qu'en 1663 il tente une petite révolution sur ce point (I, 4 sqq.). Au XVIIe siècle, l'orthographe est très flottante. L'usage hésite souvent entre deux graphies. De là chez Corneille des interversions de lettres entre elles, et quelquefois même deux orthographes pour le même mot, malgré la défense de Malherbe. C'est ainsi que ce vers d'*Othon* :

> Que quelque amour qu'elle *ait* et qu'elle *ait* pu donner (VI, 611, 819)

était imprimé dans l'édition originale :

> Que quelque amour qu'elle *aye* et qu'elle *ait* pu donner.

Corneille écrit *je la revoi* ou *je la revois*, suivant l'opportunité, parce que ses contemporains emploient ces deux formes :

1. C'est presque toujours par erreur qu'on a cru à des licences dans l'ancienne poésie française. — Cf. Gaston Paris, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française* (1862), p. 123-125.

Enfin je la revoi.
Je la revois enfin cette belle inconnue. (X, 121, 104.)

Certains verbes en *aître* sont orthographiés tantôt *oistre* et tantôt *estre*, comme *parestre*, *cognestre*, rimant avec *naistre*, sans qu'il y ait là de licence pour la rime, car le mot est également imprimé ainsi dans le corps des vers (III, 105, note).

De même pour *intriques* rimant avec *pratiques* (IV, 160, 370). Corneille écrit également en prose : « Des pièces d'une espèce si *intriquée* ». (X, 454.)

De même pour *compte*, écrit *conte*, et rimant avec *honte*, *Géronte*, etc. Corneille conserve simplement l'ancienne orthographe du XVIe siècle, et la garde aussi bien dans sa prose que dans ses vers, puisqu'il écrit : « Cette syllabe n'est jamais *contée* à rien à la fin de nos vers [1] ».

Souvent encore on constate que des lettres sont supprimées dans le corps d'un mot; ou, pour mieux dire, nous ne trouvons pas dans certains mots la lettre que nous y mettrions maintenant. Il ne faut pourtant pas dire, comme Aimé Martin, que Corneille écrit *abject* sans c, *abjet*, par licence poétique, pour le faire rimer avec *sujet*; car Corneille se conforme simplement à l'usage de son temps, sanctionné encore en 1690 par le Dictionnaire de Furetière. C'est du reste toujours ainsi qu'il écrit le mot dans le corps d'un vers [2].

Il en est ainsi pour *carfour*, qu'il écrit conformément à la vraie prononciation [3]. La licence poétique consisterait plutôt à compter *carrefour* pour un trissyllabe, puisque personne ne dit : un *carreufour*. Corneille, de même, fait rimer *coral* avec *cristal* (VI, 292, 886), parce qu'il orthographie ainsi le mot en prose conformément à la prononciation de son temps [4]. Il écrit *distile* et non *distille*, parce qu'on écrivait encore ainsi même en 1696 [5].

L'absence de l'*e* muet à la fin de certains mots ne doit pas non plus nous surprendre : c'est plutôt nous, pour mieux dire, qui avons ajouté cet *e* depuis Corneille. Ainsi *discord* est la forme usitée par Regnier [6];

1. I, 9; cf. X, 434. Cf. Littré.
2. XI, 17. Cf. le Lexique.
3. I, 177, 591; II, 182, 1152.
4. VI, 236. — Cf. le Lexique.
5. I, 334, 1038. — Cf. Lanoue, dans Thurot, II, 305.
6. I, 50, 144. — Cf. Littré.

encor était, est même, de notre temps, ad libitum [1]. *Grand'* pour *grande* est la forme la plus logique :

Si vous n'étiez point si grand'dame. (X, 170, 12.)

Fast, pour *faste*, n'est pas une faiblesse. Si Corneille met :

Ne voit point sur son nom de *fast* ni de menace (X, 214, 310),

c'est qu'il écrit le mot ainsi, même lorsqu'il se trouve devant une voyelle :

De son *fast* orgueilleux n'embrouille nos savants. (VIII, 473, 4390.)

C'est seulement vers 1674 que l'on soumet à l'Académie française, qui la sanctionne, la forme nouvelle : *faste* (XI, 425-426).

Il en est de même pour la suppression apparente de l'*s* à la fin de certains mots : lorsque Corneille fait rimer : *je sai* avec *essai* (II, 352, 252); *je di* avec *hardi* (II, 393, 1056); *li* avec *enseveli* (VIII, 111, 1413); *frémi* avec *ami* (IV, 173, 580); *j'aperçoi* avec *toi*, (II, 104, 1635), etc., il se conforme à la pratique de son temps, qui n'impose pas encore l'*s*. S'il met :

Les conseils du grand *Jule* avaient part à ta gloire (X, 179, 66),

ce n'est pas une licence, mais une habitude; on sait qu'il traduit ainsi les mots latins en *us* [2]. Il écrit *Jule* alors même que rien n'aurait été plus facile que de lui rendre sa véritable orthographe, si Corneille avait eu le moindre scrupule :

Jule et le grand Auguste ont choisi dans leur rang. (VI, 614, 879.)

Il pouvait mettre : « Jules, le grand Auguste ». Il ne l'a pas fait, parce qu'une pareille forme lui eût paru irrégulière.

Son système se suit logiquement pour ce qui nous semble, à nous, une adjonction fautive de lettres, alors que Corneille se contente d'user librement des ressources de l'orthographe. C'est ainsi que, malgré Malherbe, il écrit :

Et je la vois toujours *de*dans un certain point. (IV, 362, 1411.)
Et que tant de faveur *de*ssus lui répandues. (IV, 380, 1701.)
Je le tiendrai longtemps *de*ssous votre fenêtre. (IV, 161, 389.)

Il admet deux formes pour le même mot, et dans le même vers :

Avec tous vos sujets, avecque tous les miens (V, 587, 1726);

1. Cf. Thurot, I, 182-183.
2. Cf. Lexique, XI, XXVIII, note. — Cf. Thurot, II, 23-24.

parce que, au moment où il écrit, les deux formes sont admises. Plus tard, l'une d'elles étant tombée en désuétude et n'étant plus qu'une licence, il la supprime. Jusqu'en 1656, il met :

Si l'amour vit d'espoir, il meurt avecque lui.

A partir de ce moment, il corrige ce qui est devenu une faute :

Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui. (III, 111, 108.)

Il met :

Tout fléchit devant toi le *genouil* en tout temps. (X, 524, 12.)

Ce n'est pas une inexcusable licence, pour éviter un hiatus. C'est simplement l'orthographe qu'il suit d'ordinaire au singulier : il écrit en effet :

Courbent le genouil devant toi [1].

Enfin, pour la plupart des cas où il met une *s* là où nous n'en mettons plus, il le fait en vers parce que cela lui paraît la meilleure forme :

Quelques ardents qu'ils soient, se promettre autant qu'eux. (VII, 400, 472.)

Il écrit de même :

Quelques puissants appas que possède Amarante [2].

Pour le genre des mots, nous trouvons chez Corneille un certain nombre de cas curieux qu'il serait puéril de prendre pour des licences poétiques, et qui dénotent simplement l'état où se trouvait alors cette question très controversée :

Et l'énigme du Sphynx fut moins obscur pour moi. (VI, 179, 1059.)
Mon épitaphe est fait [3].
Endure un tel insulte [4].
Et ta miséricorde excédant tous limites. (VII, 314, 1443.)
Un œuvre de salut. (VIII, 629, 1039.)
Cet offre. (VI, 61, 963.)

On voit du reste varier sa pratique avec les variations de l'usage. Lorsqu'un mot a les deux genres, il les lui attribue, suivant les commodités de son vers :

Ce n'est qu'une idole mouvante. (II, 242, 347.)
Que d'idoles pompeux, que d'ombres au lieu d'hommes [5].

1. XI, 524, 12, et note; IX, 490; 14, et note.
2. II, 127, 9, etc. — Cf. Brachet et Dussouchet, *Grammaire française*, p. 326-227.
3. IV, 310, 381. — Cf. en prose : « Le premier est un épitaphe ». (IV, 15). — Cf. le Lexique.
4. VII, 125, 424; X, 338, 97.
5. VII, 116, 194. Pour tous ces cas, cf. les notes de l'éditeur et le Lexique.

Quant aux licences de syntaxe, il suffit de prendre l'étude sur la grammaire de Corneille, en tête du Lexique, pour constater que Corneille n'a qu'un seul usage, en prose aussi bien qu'en vers [1], et que ce n'est pas du tout pour éviter un hiatus, ou supprimer un pied gênant, qu'il met :

Commencez d'espérer (II, 440, 121),
Voilà le désespoir où l'a réduit sa flamme (IV, 498, 1624),

au lieu de « commencez à espérer » — « voilà le désespoir auquel l'a réduit », etc.

Il en est de même pour les figures de grammaire, en particulier pour l'ellipse, qui donne souvent tant de force et de concision au discours :

J'irai du fond d'*enfer* dégager les Titans. (I, 226, 1401.)
Ou rends-moi plus barbare, *ou mon* tyran plus doux. (VII, 167, 1452.)
De votre personne
Pacorus sera maître, ou plutôt sa couronne. (VII, 525, 1537.)

Pour écrire la même pensée en prose banale, on voit combien le style deviendrait traînant : ou plutôt *ce sera* sa couronne *qui sera maîtresse de votre personne* [2]. Ce n'est pas une licence poétique : c'est un modèle de style pour la prose.

C'est bien là l'heureuse licence, telle que nous l'avons définie pour Malherbe, celle qu'on doit surtout appeler une sage et féconde liberté. Mais, comme pour Malherbe aussi, nous devons constater que Corneille ne se tient pas toujours à pareille hauteur, et qu'il y a chez lui de véritables licences, ou, si l'on préfère, de vraies défaillances.

Je ne sais en effet comment l'on pourrait justifier : le mot *coup* au pluriel écrit *coups* dans le corps d'un vers, et *cous* à la rime (II, 314, 95); *flux* dans l'intérieur du vers, et *reflus* à la fin, pour rimer avec *plus* (VI, 515, 1060); *jalous* rimant avec *vous* (II, 322, 312) et *jaloux* avec *foux* (II, 462, 568).

Chose plus grave, Corneille prend la même liberté avec un nom

1. Sauf de rares exceptions, par exemple XI, LXI. — Cf. XI, XXVIII-XXIX.
2. Le style de notre poète ne vise pas toujours à cette concision qui deviendrait fatigante à la longue. Malherbe relèverait dans Corneille plus d'une expression « numérale », comme cent, mille, un million : cf. VIII, 39, 146-147; 40, 170, etc.

propre : dans un sonnet adressé à maître Adam *Billault*, il écrit tout uniment :

Elle entra dans le corps de maître Adam *Billot* [1].

Certaines ellipses aussi paraissent des gaucheries de forme, dues aux nécessités du vers, plutôt que des efforts pour écrire d'une façon concise :

Chez lui paisiblement a dormi *toute nuit*. (IV, 184, 808.)
Pour voir une maîtresse *en faveur* de la nuit. (IV, 361, 1388.)

Le pléonasme est plus désagréable encore. Corneille dit que César attend le nom

De prince ou *d'un* usurpateur. (III, 395, 252.)

Voltaire, indulgent par exception et hors de propos, remarque qu' « il faut *d'usurpateur* dans la règle.... Mais gênons la poésie le moins que nous pourrons [2] ». C'est plus que de l'indulgence : c'est de la faiblesse ; car, à ne pas se gêner, le poète court risque de manquer son but : la poésie se doit à elle-même d'être supérieure à la prose ; sinon, mieux vaudrait écrire en belle et bonne prose correcte, plutôt que de gâcher la syntaxe en vers. Il ne faut pas faire pour nos classiques ce que, dès 1637, Corneille écrivait des anciens : « Nous couvrons leurs fautes du nom de licences poétiques ». (II, 117.)

Dans ce chapitre des licences, l'inversion mérite une place à part ; car, si elle constitue quelquefois une faute en pratique, en théorie elle est, pour les gens du XVIIe siècle, une beauté, et non une facilité. Corneille, comme tous les grands poètes de son temps, recherche l'inversion,

... Pour rien, pour le plaisir.

Il mettra par exemple :

Ainsi détruit le temps les biens les plus solides (IV, 339, 970),
La flamme
Que venaient vos bontés d'allumer dans mon âme (IV, 226, 1570),

1. X, 101. Gilles Boileau écrit à Corneille : « Que ne dira-t-on point quand on lira votre sonnet pour maître Adam Billot? » (X, 476.) L'éditeur ajoute en note : « La manière dont le nom de Billault est imprimé ici montre que Corneille n'était pas le seul à employer cette forme ». C'est, je crois, une erreur. G. Boileau relève simplement la faute d'orthographe.

2. I, 211. Remarquons que, chose curieuse, de 1643 à 1656, Corneille écrit, bien plus correctement :

César, celui de prince, ou bien d'usurpateur. (III, 395, note 3.)

sans qu'on puisse trouver, pour de pareilles inversions, d'autre raison que celle-ci : l'ordre logique de la prose lui semble moins heureux que cette transposition du verbe et du sujet.

Je ne pourrais guère citer d'exemple où la pensée de Corneille gagne beaucoup à l'inversion. En revanche, on pourrait relever bien des gaucheries de formes, comme celles-ci :

Pour de ce grand dessein assurer le succès. (IV, 76, 1176.)
Cette vieille haine
Qu'en son cœur du passé soutient le souvenir. (IV, 502, 1713.)
Commandez que le cœur à vos yeux je m'arrache. (I, 452, 1055.)
Il renonce du siècle aux honneurs périssables [1].

Ce qui est plus grave, c'est que ces inversions nuisent quelquefois même à la clarté. Dès le début, on le lui reproche, par exemple à propos de ce passage :

Les autres au signal de nos vaisseaux répondent;

l'Académie dit : « Ce vers est si mal rangé qu'on ne sait si c'est *le signal des vaisseaux* ou si *des vaisseaux on répond au signal* » (XII, 496). Corneille aurait eu beau jeu à répondre que l'Académie citait mal, qu'il n'y avait pas *les autres au signal*, mais :

Les nôtres, au signal, de nos vaisseaux répondent,

que l'amphibologie critiquée n'était donc pas aussi forte qu'on le prétendait. Pourtant il trouve la correction juste, et met :

Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent.

Il aurait pu, sans attendre de nouvelles critiques, corriger lui-même un grand nombre d'inversions fâcheuses pour la clarté du sens :

ce foudre ridicule
Dont arme un bois pourri ce peuple trop crédule. (III, 520, 714.)
D'assurance un mépris l'oblige à se piquer. (I, 208, 1085.)
Si vous voyiez du crime où doit aller le fruit. (VI, 641, 1496.)
une civilité
Qu'ici de général voulait l'autorité. (VII, 73, 1609.)

Il y a pis. Les nécessités de la rime ont amené au moins une fois Corneille à commettre non seulement une inversion de mots, mais

1. IX, 580, 5. — Cf. toutes les citations du Lexique, XI, LXXIX-LXXX.

une transposition complète de la pensée, à faire manquer une de ses héroïnes, et la plus vertueuse, aux lois de la vertu cornélienne. Lorsque Pauline dit à Polyeucte :

> Quel sujet si pressant à sortir vous convie?
> Y va-t-il de l'honneur? Y va-t-il de la vie?

Corneille lui fait faire à la rime une concession coupable; car Pauline, en véritable fille de Corneille, n'admet que cette gradation-ci :

> Y va-t-il de la vie? Y va-t-il de l'honneur?

Malherbe qui aurait relevé, s'il l'avait pu, une pareille méconnaissance de la meilleure de ses règles, ajouterait : « Et ne faut point ici alléguer υστερον προτερον, car c'est une sottise, et non pas une figure ».

VIII

Les Chevilles.

Ce chapitre serait très long, s'il contenait la simple reproduction de toutes les chevilles de Corneille, même uniquement celles que Voltaire a relevées; et pourtant elles sont proportionnellement peu nombreuses si l'on songe à l'énorme quantité de vers qui n'en renferment pas.

J'ai déjà dit, dans le chapitre correspondant de Malherbe, ce qu'il fallait penser des théories de Banville sur la nécessité et l'excellence des chevilles. Je dois reconnaître pourtant qu'un passage de Corneille leur donnerait presque raison, si l'on poussait jusqu'au bout l'art de solliciter les textes. Il faut, dit Corneille, en parlant de vers que lui a demandés une dame,

> Qu'ils n'aient point de *fausses* chevilles. (X, 158, 14.)

Cette épithète elle-même est-elle une cheville? ou faut-il y deviner une théorie peu explicitement indiquée? Corneille croit-il au fond ce que Th. de Banville dira clairement plus tard, qu'il y a de *vraies*, c'est-à-dire de bonnes chevilles? Comme la pièce qui contient ce document est une plaisanterie rimée, je n'ose conclure.

Tout au plus pourrait-on penser que Th. de Banville nous a

peut-être révélé là un des secrets de la genèse poétique, ce mystère que les poètes cachent soigneusement, on ne sait pourquoi. Quoi qu'il en soit, on peut poser ce principe : lorsqu'un mot est inutile à l'harmonie et surtout à la pensée, il ne vaut rien : c'est une cheville, et une mauvaise cheville.

Scudéry en souligne chez Corneille. Par exemple dans ce passage :

Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée (III, 123, 335),

l'observateur dit : « Ce mot d'*égarée* n'est mis que pour rimer, et n'a nulle signification en cet endroit » (XII, 457). Corneille laisse subsister le mot : il trouve donc la critique mal fondée. Ce n'est pas qu'il se reconnaisse impeccable sur ce chapitre. Au contraire il avoue que, tout au moins dans ses œuvres de jeunesse, il a chevillé tout comme un autre :

Par là, je fis, sans autre chose,
Un sot en vers d'un sot en prose,
Et Dieu sait alors si les feux,
Les flammes, les soupirs, les vœux,
Et tout ce menu badinage
Servait de rime et de remplage. (X, 27, 60.)

Mais, plus tard, il semble n'admettre les chevilles que dans les œuvres des gens du monde, dans les pièces à la cavalière :

Et pour un cavalier, c'est bien bourré des vers. (X, 40, 4.)

Y en a-t-il beaucoup chez lui? Il y en a d'énormes, si nous en croyons Castil-Blaze, qui, à sa manière habituelle, les signale avec indignation [1]. Certainement j'en pourrais citer beaucoup comme celle-ci :

De *tous* les deux côtés on me donne un mari. (III, 190, 1659.)
Lorsqu'aux flancs maternels encor *tout* enfermé. (VIII, 680, 2076.)

1. « Pour nous donner ce beau vers qu'Aristie adresse à Pompée,

Rendez-le-moi, Seigneur, ce grand nom qu'elle porte,

l'auteur de *Sertorius* n'a-t-il pas été forcé de le faire précéder par cette cheville immense et ridicule :

Et ce nom seul est tout pour celles de ma sorte.

Les *pourcelles* seraient-elles par hasard *de la sorte* des pourceaux? Le poète nous baise affectueusement sur la joue; mais c'est après qu'il nous a souffletés. » (*Molière musicien*, II, 480-481.)

Mais je crois qu'il vaut mieux mettre le lecteur en garde contre la tentation de crier trop vite : à la cheville! Lorsque Corneille, traduisant l'office de la Vierge, rend *terra* par *la machine ronde*[1], il suffit, pour reconnaître qu'il n'y a pas là une périphrase-cheville, d'ouvrir un Littré : on y trouvera pour cette formule plus d'un exemple en prose.

De plus il est bien difficile de discuter sur des exemples séparés du contexte : car, suivant ce qui précède ou ce qui suit, tel mot peut être ou ne pas être une cheville. Lorsque Bérénice dit à Tite, à propos de Domitie, au milieu d'un long développement :

> Et pour vous épargner les discours superflus,
> Elle est digne de vous si vous ne m'aimez plus. (VII, 240, 965.)

Le premier vers est une cheville, et il n'en est pas une dans *le Cid*, lorsque Don Diègue dit au comte, brièvement :

> Enfin, pour épargner les discours superflus,
> Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus. (III, 116, 211.)

Il faut même reconnaître qu'il y a de fort bonnes chevilles chez Corneille, surtout dans les vers tout entiers, dictés par les nécessités de la rime. On reconnaît le grand poète en de telles occasions. Alors que le versificateur trouverait une pauvreté pour remplir son vers, le poète découvre une idée de plus. On sait de reste à quel point Voltaire a tort de critiquer la restriction que le vieil Horace apporte à son premier mot :

> Que vouliez-vous qu'il fît contre trois. — Qu'il mourût,
> Ou qu'un beau désespoir alors le secourût. (III, 325-326.)

Car on pourrait tout aussi bien démontrer que le second vers est au moins aussi beau que la fin du premier. Le héros parle d'abord, puis le père : de ces deux exclamations j'aime mieux la seconde : c'est un cri du cœur.

Je laisse au lecteur le soin de discuter avec lui-même si tel vers de Corneille est, comme disait Malherbe, une bourre, ou non. J'insiste sur ce point incontestable : les chevilles sont relativement très rares chez notre poète. Et il s'en rend bien compte. Car, lorsqu'il parle si

1. IX, 83, 1 : 519, 7.

souvent de la force de ses vers, n'est-ce pas une façon de dire qu'ils sont pleins de pensée, et purs de toute cheville? Si l'on en peut relever quelques-unes chez lui, cela tient à la faiblesse humaine, toujours courte par quelque endroit, et aussi, peut-être à la nécessité de couper la pensée en morceaux de douze syllabes, rimant deux par deux. Corneille a-t-il échappé à cette espèce de fatalité dans les vers de mesure inégale et de rimes irrégulières, en un mot dans les vers libres?

IX

Le vers libre.

Les théories de Corneille sur cette question si délicate ne sont pas très nombreuses. Dans son esprit, au début tout au moins, le vers libre ne peut occuper qu'une place très secondaire dans les œuvres dramatiques. Corneille le trouve bon pour les « chansons » qui, dans notre théâtre, succèdent aux chœurs antiques, sans les remplacer, bien entendu : « Une chanson, dit-il, a quelquefois bonne grâce, et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles de l'auditeur, cependant que les machines descendent » (I, 40). Ces chansons ne sont pas forcément chantées. Composées de couplets irréguliers, n'ayant ni le même nombre de vers, ni le même entrelacement de rimes, elles peuvent être déclamées par les divinités qui apparaissent dans les « vols » (V, 311). Les vers de mesure irrégulière peuvent également servir pour des traductions, et permettent de suivre fidèlement l'original (IX, 16). En 1650, dans l'examen d'*Andromède*, Corneille prend résolument la défense du vers libre, et en si bons termes, que le mieux est de citer : « La diversité de la mesure et de la croisure des vers que j'y ai mêlés me donne occasion de tâcher à les justifier.... Quantité de gens d'esprit et savants au théâtre... disent que, bien qu'on parle en vers sur le théâtre, on est présumé ne parler qu'en prose; qu'il n'y a que cette sorte de vers que nous appelons alexandrins à qui l'usage laisse tenir nature de prose. Mais pour quelle raison peut-on dire que les vers alexandrins tiennent nature de prose et que ceux des stances n'en peuvent faire autant? Si nous en croyons Aristote, il faut se servir au théâtre de vers qui sont les moins vers, et qui se mêlent

au langage commun sans y penser, plus souvent que les autres.... Les vers de stances sont moins vers que les alexandrins, parce que parmi notre langage commun il se coule plus de ces vers inégaux, les uns courts, les autres longs, avec des rimes croisées et éloignées les unes des autres, que de ceux dont la mesure est toujours égale et les rimes toujours variées. » — Mais, disent les adversaires, ce n'est pas l'usage en France : on n'admet, comme langue conventionnelle au théâtre, que l'alexandrin. — « Sur quoi, réplique fièrement Corneille, je ne puis m'empêcher de demander qui sont les maîtres de cet usage, et qui peut l'établir sur le théâtre, que ceux qui l'ont occupé avec gloire depuis trente ans. » Sans doute il reconnaît qu'il a quelquefois abusé de la stance, que celles du *Cid* en particulier ont « trop d'affectation », que c'est « un jeu du poète qui n'a rien de naturel du côté de l'acteur. Pour s'en écarter moins, il serait bon de ne régler point toutes les strophes sur la même mesure, ni sur les mêmes croisures de rimes, ni sur le même nombre de vers. Leur inégalité en ces trois articles approcherait davantage du discours ordinaire et sentirait l'emportement et les élans d'un esprit qui n'a que sa passion pour guide, et non pas la régularité d'un auteur qui les arrondit sur le même tour » (V, 308-311). En somme, pour Corneille, le vers libre est une sorte de stance irrégulière.

Reste à voir quel parti Corneille a tiré du vers libre ainsi compris. Nous suivrons rigoureusement l'ordre chronologique, qui nous permettra de constater si Corneille a fait quelque progrès dans le maniement de cet outil délicat qui a permis à des ouvriers comme La Fontaine, Molière ou Musset, de faire des chefs-d'œuvre.

En 1635, nous trouvons dans la *Place royale* deux lettres en vers libres, sans grand intérêt [1]. En 1640, improvisant, au nom de Jacqueline Pascal absente, un remercîment, au Puy du Palinod de Rouen, Corneille prend la forme la plus favorable à une improvisation et prononce une dizaine de vers qui ne sont guère curieux, sauf un hiatus (X, 81). En 1647, le vers libre apparaît deux fois, dans une tragédie, *Héraclius* [2]. En 1650, nous trouvons pour la première fois un emploi plus considérable de ce vers, dans *Andromède*.

1. II, 242 et 283.
2. V, 182; 184. 648.

On y trouve trois chœurs chantés, en vers de quatre, six, huit, dix et douze pieds [1]. Le Soleil et Melpomène, qui font le prologue, parlent en alexandrins, mélangés de quelques vers de six, huit et dix pieds [2]. Enfin, dans le courant de la pièce, les divinités qui apparaissent dans des machines parlent en vers libres où l'alexandrin prédomine, mais où figurent quelques vers de six, de huit et de dix pieds [3]. Tout le reste est écrit en hexamètres réguliers.

Pour l'*Imitation de Jésus-Christ*, on trouve dans la première partie, publiée en 1653, un certain nombre d'alexandrins à rimes plates ou croisées, qui semblent destinés à sertir des strophes plus ou moins régulières. Ces strophes, au fond, ne sont que des vers libres, car leur cadence n'est pas assez marquée pour qu'on puisse la sentir et la retenir, sans l'écrire; par exemple celle-ci :

8	8	12	8	8	8	12	12	8	12
e	a	e	a	ée	ée	i	ie	ie	i

Oh! que tu sais mal te connaître,
Mortel, et que mal à propos,
Toi que pour le travail Dieu voulut faire naître,
Tu cherches ici du repos!
Songe plus à la patience
Qu'à cette aimable confiance
Que versent dans les cœurs ses consolations,
Et te prépare aux croix que sa justice envoie,
Plus qu'à cette innocente joie
Que mêlent ses bontés aux tribulations. (VIII, 230.)

Dans le troisième livre, publié en 1653, apparaissent de véritables vers libres, avec quelques décasyllabes, mais surtout en vers de huit et de douze pieds [4]. Corneille ne s'est réglé, dans le choix de ces différents mètres, que sur les nécessités du sens, et nullement sur des questions d'harmonie : « J'ai mêlé, dit-il simplement, des vers longs et courts, selon que les expressions en ont eu besoin, pour avoir plus de conformité avec l'original » (IX, 6).

On peut laisser de côté un certain nombre de petites pièces insignifiantes, traductions d'inscriptions, sonnets en vers libres, et

1. V, 331, 359, 396.
2. V, 315-319.
3. V, 376, 1326-1333; 393-394, 1721-1730; 395-396, 1742-1764.
4. Le chapitre VIII, p. 306-309, est en vers de huit, dix et douze pieds. Le chapitre LIV, p. 533-544, sauf trois décasyllabes, ne renferme que des vers de huit et douze pieds.

par conséquent licencieux, pour nous en tenir aux œuvres importantes [1].

En 1659, dans *Œdipe*, les paroles de l'ombre de Laïus, pour mieux se distinguer du reste, sont rapportées en vers libres (VI, 160). En 1660, dans *la Toison d'Or*, presque tout le prologue est en vers libres. Dans le cours de la pièce, les personnages humains parlent en alexandrins; les divinités, placées dans les machines, s'expriment en vers libres, pendant que les « vols » montent ou descendent. Déjà dans cette pièce, nous voyons prédominer le mélange des octosyllabes et des hexamètres; les vers de six et de dix pieds sont beaucoup plus rares [2].

En 1663, dans *Sophonisbe* nous trouvons une lettre écrite, sauf un vers de six pieds, en vers de huit et de douze (VI, 539).

En 1665, dans les louanges de la Sainte Vierge, sur 830 vers, on n'en découvre que deux ou trois de six pieds, tandis que tout le reste est écrit en octosyllabes, et surtout en alexandrins : « J'y ai mêlé, dit Corneille, des vers longs et courts, selon que les expressions en ont eu besoin, pour avoir plus de conformité avec l'original, que j'ai tâché de suivre fidèlement. Vous en trouverez d'assez passables. » (IX, 6.) Pour ma part, je n'en ai pas trouvé, et m'empresse de passer à la tragédie d'*Agésilas*, tombée en 1666, et écrite tout entière en vers libres.

Voltaire, protestant contre l'opinion que cette mesure nouvelle avait beaucoup nui au succès de la tragédie, pense au contraire que cette innovation aurait été bien accueillie, et qu'on n'aurait pas marchandé les éloges au génie si varié de Corneille, s'il n'avait pas complètement négligé dans cet *Agésilas* l'intérêt du fond. Que faut-il en penser?

Il est certain que l'on éprouve une impression bizarre, surtout dans la première scène. Elpinice et Aglatide ont l'air de deux fillettes de comédie. Ou encore on se croirait à une fable de La Fontaine, et que c'est la chèvre qui cause avec la brebis. On arrive à la fin du second acte sur un petit ton guilleret, qui sent fort sa comédie, sans que l'on puisse deviner d'où viendra le drame. La clarté se fait

1. Voici la liste de ces différentes pièces : T. X, p. 140; p. 167; p. 163; p. 299; p. 333.

2. T. VI, p. 280, v. 603-610; p. 293, v. 900-911, 916-929; p. 313, v. 1352-1355; 1360-1363; p. 328, v. 1764-1771; p. 342, v. 2074-2078, v. 2083-2087; p. 344, v. 2120-2134; p. 347, v. 2167-2225.

longtemps attendre, car à la scène IV du dernier acte on ne sait pas encore si Mandane aime Cotys ou Agésilas. Toutes ces faiblesses conduisent à un dénouement plus comique que tragique : tout le monde se marie : Agésilas avec Aglatide, Cotys avec Mandane, Spitridate avec Elpinice. Ce n'est même pas une tragi-comédie, c'est une tragédie comique.

Est-ce la faute du vers libre? Non certes, car il y a là, en vers simples et forts, une des plus belles scènes de Corneille : le roi Agésilas gourmande Lysander, serviteur trop impérieux, dont la puissance offusque le pouvoir royal (VII, 44-52). Le seul reproche qu'on puisse faire à ce vers, c'est de n'être pas assez souple : il est uniquement composé d'octosyllabes et d'alexandrins. Ce n'est pas encore le vers absolument libre, s'allongeant ou se raccourcissant au gré de la pensée. Pour le trouver dans Corneille, il faut arriver à *Psyché*, où, encouragé peut-être par l'exemple de La Fontaine, mais plus probablement poussé par son collaborateur Molière, Corneille a su rajeunir son vers et son talent, en donnant à sa poésie toutes les libertés. On connaît le ravissant couplet de Psyché adressant une déclaration à l'Amour, et cette fin délicieuse où il y a plus de pudeur vraie que dans les tirades les plus vertueuses des autres héroïnes :

Vous soupirez, Seigneur, ainsi que je soupire :
Vos sens comme les miens paraissent interdits.
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire;
  Et cependant c'est moi qui vous le dis. (VII, 329.)

Pourtant, malgré le charme de ce morceau, il faut bien reconnaître que, même dans *Psyché*, le vers libre de Corneille n'est que facile : il n'est pas léger. C'est dans les cordes vibrantes et graves de sa lyre qu'il faut chercher ses meilleurs accords. Six ans après *Psyché*, en 1677, il adressait au roi le compliment suivant :

    Plaise au Roi ne plus oublier
Qu'il m'a depuis quatre ans promis un bénéfice,
Et qu'il avait chargé le feu Père Ferrier
    De choisir un moment propice
Qui pût me donner lieu de l'en remercier.
    Le Père est mort, mais j'ose croire
    Que si toujours Sa Majesté
    Avait pour moi même bonté,

Le Père de la Chaise aurait plus de mémoire,
Et le ferait mieux souvenir
Qu'un grand roi ne promet que ce qu'il peut tenir. (X, 308.)

Si l'on veut, pour mieux apprécier cette boutade bien cornélienne, user de la comparaison, que l'on prenne le Compliment de Molière au roi : d'un côté la souplesse, la grâce, l'esprit, dans le fond et dans la forme : de l'autre, aussi bien dans le rythme que dans la pensée, une raideur, une rudesse, une force qui ne manquent pas de grandeur. Chez Corneille le fond emporte toujours la forme : à être soutenu par cet esprit vigoureux et âpre, le vers libre perd sa mobilité, et cesse de se plier à toutes les inspirations de la pensée : le chêne n'a pas les lentes et molles ondulations du peuplier.

En somme Corneille n'a pas mis le vers libre à sa perfection. Il n'a pas su s'en servir comme les maîtres du genre. Il a eu une tendance à ne prendre qu'une seule de ses nombreuses combinaisons, le mélange de l'octosyllabe et de l'alexandrin. Il a rarement su lui faire exprimer la tendresse, qui lui sied si bien ; il lui a demandé surtout des effets de force.

Mais, s'il a été dépassé, comme tous les précurseurs, il a eu le mérite d'être un modèle. Si Corneille n'a pas créé le vers libre, il a eu le mérite de l'acclimater au théâtre, par une série d'audaces progressives, et de s'en servir pour des sujets nobles, comme les poésies religieuses. Enfin, quoique Corneille ne fût pas assez lyrique pour savoir manier parfaitement le vers libre, il a su pourtant le rapprocher de l'ode par ses stances irrégulières qui sont presque un juste milieu entre le vers libre et le lyrisme à strophes régulières.

X

Le Lyrisme.

Corneille se rendait du reste fort bien compte de son peu de lyrisme. En 1663, sept ans après l'apparition de sa grande œuvre lyrique, l'*Imitation de Jésus-Christ*, il dit dans son remerciement au roi :

Pour moi, qui de louer n'eus jamais la méthode,
J'ignore encore le tour du sonnet et de l'ode.
Mon génie au théâtre a voulu m'attacher :
Il en a fait mon fort, il sait m'y retrancher ;
Partout ailleurs je rampe, et ne suis plus moi-même. (X, 177.)

La forme lyrique elle-même lui est si peu familière que, traduisant une ode latine, il la met en alexandrins à rimes plates (X, 315).

L'union de la musique et de la poésie lui semble très fâcheuse : dans l'argument d'*Andromède*, il prévient qu'il s'est bien gardé de faire rien chanter qui fût dramatique, parce que dans les chœurs on distingue mal les paroles (V, 297). Il a une autre raison, de derrière la tête : il ne veut pas se faire l'esclave d'un compositeur, asservir sa muse à un autre rythme que celui des vers :

Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson;
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'applique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,
Et que pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bigearre quinte il se fasse des lois;
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
Et qu'une froide pointe à la fin d'un couplet
En dépit de Phébus donne à l'art un soufflet :
Enfin cette prison déplaît à son génie;
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie;
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour se produire avoir la clef des champs. (X, 74.)

Aussi refuse-t-il à son ami Ariste de composer pour lui la moindre chanson, puisque même l'amour, « le père de ses vers » pourtant, n'a jamais pu lui dicter deux rimes destinées à être chantées :

Tant mon esprit alors, contre moi révolté,
En haine des chansons semblait m'avoir quitté;
Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
Tant avec la musique elle a d'antipathie [1].

Nous ne trouvons de chœurs ou de soli que dans *Andromède* et dans *la Toison d'Or* [2]. Encore pourrait-on retrancher toute la partie chantée sans nuire en rien à l'intérêt de la pièce.

Pour les stances qui, malgré leur forme lyrique, font partie intégrante d'une œuvre dramatique, Corneille se rend bien compte qu'il y a là quelque chose de bien conventionnel. Il se voit obligé d'oublier un sage principe, qu'il posait dans l'avis au lecteur de *la Veuve* :

1. X, 78. D'après M. Tiersot, Corneille prononce ici l'arrêt de mort de l'ode musicale : « Dès lors, la poésie lyrique est morte en France. (Il est bien entendu que nous laissons pour le moment de côté les manifestations théâtrales de cet art.) » *Histoire de la chanson populaire en France*, p. 441-442.

2. V, 329-330, 338-340, 349, 361-362, 377-378, 394; VI, 261-262, 280, 293, 313, 342.

« Je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens et non pas en auteurs. Ce n'est qu'aux ouvrages où le poète parle qu'il faut parler en poète » (I, 376).

Pourtant, lorsqu'un acteur prononce des stances, il est bien certain qu'il parle en poète. C'est, avoue Corneille, « quelque espèce de fard »; mais c'est une beauté; de plus, c'est un moyen de plus pour atteindre le but suprême : plaire aux spectateurs (V, 308). Or il est incontestable que les stances plaisent beaucoup au théâtre : la chose est si vraie que, à propos d'*Œdipe*, d'Aubignac se voit presque contraint d'absoudre les strophes à pointe finale condamnées par Corneille : les auditeurs trouvent la fin de chaque couplet si belle, qu'ils croient le commencement aussi beau [1].

Mais ces stances appartiennent-elles bien à la poésie lyrique? Par la forme, sans doute; mais par le fond? Corneille retranche précisément de leur domaine toutes les passions violentes, et ne leur laisse que les sentiments idylliques : « la colère, la fureur, la menace, et tels autres mouvements violents ne leur sont pas propres; mais les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales, et avec les pauses qu'il faut faire à chaque couplet » (V, 310). Ce sont bien là en effet les sentiments qui remplissent l'immense majorité des stances dans Corneille, vingt sur vingt-deux; et ces vingt-là sont bien peu lyriques [2].

Au contraire, on trouve toutes les beautés de l'ode, comme mouvement et comme pensées, dans les deux cas où l'on rencontre la colère, la passion « et tels autres mouvements violents ». Quel ravissant lamento que celui du Cid, et quel éclair de vraie poésie lyrique,

1. Cité par Marty-Laveaux, XII, 512.

2. Dans *la Veuve* I, 420 et 454; dans *la Galerie du Palais*, II, 70; *la Suivante*, II, 146, 180, 212; dans *la Place Royale*, II, 232, 262, 267 et 299; dans *Médée*, II, 398; dans *le Cid*, III, 186: dans *Horace*, III, 357-358; dans la *Suite du Menteur*, IV, 337; dans *Héraclius*, V, 222 et 239: dans *Andromède*, V, 353-354; dans *Œdipe*, VI, 168; dans *la Toison d'Or*, VI, 318; enfin dans *Sertorius*, VI, 432. Ajoutons à cela une pièce badine, en stances (X, 160). Voiture n'eût pas fait mieux. Mais ce n'est pas du lyrisme. On peut tout à fait négliger une ode amoureuse (X, 30), très bien critiquée par Corneille lui-même, t. X, p. 27.

quand on le compare avec les stances antérieures. Ce cri d'un enfant amoureux et généreux est pur comme le son du cristal. Ce qui diminue sa valeur, c'est que Corneille a eu un modèle. Son originalité est entière, partant son mérite est complet, dans les stances de Polyeucte, modèle de lyrisme religieux [1]. A-t-il su s'élever encore à pareille hauteur dans son *Imitation*?

Chose curieuse, dans tous ses avis au lecteur, il insiste sur la médiocrité de ses vers : il semble se soucier peu de la facture, et ne s'occuper que des images, des antithèses, de tout ce qu'il comprend dans sa formule connue : la force de ses vers [2]. Il revient, dans trois préfaces, en employant trois fois la même phrase, sur son peu d'habileté à manier la forme lyrique : il invite le lecteur à ne pas oublier les difficultés qui proviennent du texte, et surtout celles qui sont spéciales au traducteur lui-même : « peu de connaissance de la théologie, peu de pratique des sentiments de dévotion, et peu d'habitudes à faire des vers d'ode et de stances [3] ». Quoi que Corneille en dise, il est pieux et même dévot. Devons-nous également nous inscrire en faux contre ce qui serait une modestie excessive, et dire que, malgré son peu d'habitude, le poète montre de l'habileté dans ses vers lyriques? Je ne le pense pas. Ce qui prouve en effet que Corneille n'a pas le sens du mouvement lyrique, c'est sa préférence marquée pour la strophe,

12 6 12 6
e a e a

Cherche la vérité dans la Sainte Écriture,
Et lis du même esprit
Le texte impérieux de sa doctrine pure
Que tu le vois écrit. (VIII, 51.)

Or ce rythme n'a rien d'entraînant. Il donne plutôt l'impression que quelque chose manque au second et au quatrième vers [4]. Peut-être pourrait-on défendre Corneille en disant : Gerson brise l'ambition humaine qui, d'après lui, retombe après chaque essor. Et le rythme suit le mouvement de cette pensée, le petit vers de six pieds semblant rendre la lassitude et la chute, après l'effort et l'ascension du

1. Cf. ma *Convention dans la tragédie*, etc. p. 13.
2. VIII, 8-9, 17, 19-20, 23-24.
3. VIII, 9, note 4; cf. VIII, 20 et 24.
4. Ceci n'est pas du reste l'avis de très bons juges, comme M. Renouvier : nous l'avons vu dans le paragraphe sur le lyrisme de Malherbe.

grand alexandrin. Mais cet avantage est au moins discutable, tandis que les inconvénients sont certains. Le vers léonin surtout brise entièrement le mouvement de la strophe : là où Corneille met :

Et plus du haut du ciel il reçoit de lumière,
Plus il voit de matière
Dessus toute la *terre* à de justes douleurs (VIII, 128, 1739),

n'entendons-nous pas aussi bien trois vers de six pieds :

Plus il voit de matière.
Dessus toute la terre
A de justes douleurs?

Par un effet contraire, dans la strophe de cinq vers :

12	12	12	6	6
e	a	e	e	a

on perçoit aussi bien un quatrain où le dernier alexandrin contiendrait une rime léonine :

Parle seul à mon âme, et qu'aucune prudence,
Qu'aucun autre docteur ne m'explique tes lois;
Que toute créature à ta sainte présence
S'impose le silence
Et laisse agir ta voix. (VIII, 41, 184.)

Ne pouvons-nous pas entendre la fin de cette façon-ci :

S'impose le silence et laisse agir ta voix?

ce qui modifie la strophe, et lui donne la forme :

12	12	12	12
e	a	e	a [1]

Quand Corneille abandonne ces mélanges de vers de six syllabes et d'alexandrins, il arrive quelquefois à des effets heureux : ainsi la strophe :

8	8	12	8	8
e	a	e	e	a

Seigneur, quelle est ma confiance
Au triste séjour où je suis?
Et de quelles douceurs l'heureuse expérience
Rompt le mieux cette impatience
Où me réduisent mes ennuis. (VIII, 572.)

1. Cf. des effets identiques, VIII, 38, 139; 39, 159; 40, 169 et 174; 44, 239; 45, 254; 46, 269 et 279; 47, 284; 48, 302, etc.

D'abord, je la crois de l'invention de Corneille. De plus elle est bonne, parce que le milieu en est très sensible, ce qui du même coup fait percevoir nettement le commencement et la fin. Mais ces effets sont rares chez Corneille qui cherche surtout à faire ses combinaisons lyriques avec l'alexandrin.

Je ne compte pas les innombrables pièces où l'alexandrin règne presque seul, ces strophes de dix vers où il n'y a qu'un octosyllabe au milieu ou à la fin; je ne parlerai que des odes en purs hexamètres. Corneille emploie le quatrain, sur les rimes *e a e a*.

Mais que dois-je penser à cette table sainte?
M'approchant de mon Dieu, de quoi m'entretenir?
J'y porte du respect, du zèle et de la crainte,
Et ne le puis assez respecter ni bénir [1].

Il a deux stances de six vers : la première en :

e e a ée ée a :
A ma confusion, Seigneur, je te confesse
Quelle est mon injustice, et quelle est ma faiblesse
Je veux bien te servir de témoin contre moi :
Peu de chose m'abat, peu de chose m'attriste,
Et dans tous mes souhaits, pour peu qu'on me résiste
Un orgueilleux chagrin soudain me fait la loi [2].

La seconde en :

a a e i e i
Je l'ai dit autrefois : je vous laisse ma paix.
Je vous la donne à tous, et les dons que je fais
N'ont rien de périssable, ainsi que ceux du monde.
Tous aiment cette paix, tous voudraient la trouver;
Mais tous ne cherchent pas le secret où se fonde
Le bien de l'acquérir et de la conserver. (VIII, 395-399.)

On trouve à peu près le même rythme dans la stance de huit vers; il y a en plus deux alexandrins à rime masculine placés à la fin :

e e a ée a ée i i
Si tu veux du bonheur t'aplanir la carrière,
Choisis-moi pour ta fin souveraine et dernière,
Épure tes désirs par cette intention :
Tes flammes deviendront comme eux droites et pures,

1. VIII, 595; cf. VIII, 412, 524-528, 592-599.
2. VIII, 362; cf. VIII, 362-368, 628-634.

Tes flammes que souvent ta folle passion
Recourbe vers toi-même ou vers les créatures,
Et qui n'ont que faiblesse, aridité, langueur,
Sitôt qu'à te chercher tu ravales ton cœur. (VIII, 310-312.)

Les stances de dix alexandrins sont composées de deux quatrains à rimes croisées, séparés par un distique à rimes masculines. Il y en a de deux sortes, la première sur les rimes

e a a e | i i | ée o ée o
Un jour un grand dévot, dont l'âme encor que sainte,
Flottait dans une longue et triste anxiété,
Et tournait sans repos son instabilité
Tantôt vers l'espérance, et tantôt vers la crainte,
Accablé sous le poids de cet ennui mortel,
Prosterné dans l'église au devant d'un autel,
Roulait cette inquiète et timide pensée :
O Dieu! si je savais, disait-il en son cœur,
Qu'enfin ma lâcheté, par mes pleurs effacée,
De bien persévérer me laissât la vigueur [1]!

La seconde est écrite sur les rimes

a e a e | i i | ée o ée o
Quelque chose, mon fils, qui t'occupe au dehors,
Conserve le dedans vraiment libre et tranquille,
Et te souviens toujours que de ces deux trésors
La conquête est pénible, et la perte facile.
En tout temps, en tous lieux, en toutes actions,
Ce digne épurement de tes intentions
Doit garder sur toi-même une puissance égale,
T'élever au-dessus de tous les biens humains,
Sans permettre jamais que ton cœur se ravale
Sous l'objet de tes yeux ou l'œuvre de tes mains [2].

Je me demande si ce n'est pas Corneille qui a imaginé cette stance compacte et solide comme la phalange macédonienne, dont il fait un fréquent emploi. Ce rythme est heureux, car il est très sensible à l'oreille; c'est le distique du milieu qui donne à cette stance son unité rythmique, car l'auditeur perçoit aisément et nettement cette espèce de repos qui l'avertit que la strophe est à son milieu : pour donner la sensation mécanique de ce procédé, il semble que l'on gravisse une côte, qu'on trouve en haut un étroit plateau, et qu'on redescende une pente de hauteur égale à la première.

1. VIII, 165; cf. VIII, 163-175, 195-198, 242, 258, 378-384, 432-434, 683-687.
2. VIII, 452-455; cf. VIII, 503-511.

C'était là, ce semble, tout ce que l'on pouvait demander, comme mouvement lyrique, à la stance de purs alexandrins. Corneille a pourtant essayé des couplets de douze vers sur les rimes

a e e a ée i i ée o ie ie o
C'est l'ordinaire effet de son épanchement
Que d'enfanter le zèle et semer l'allégresse;
C'est l'accompagnement de cette grande hôtesse,
Et tout le monde aspire à cet heureux moment.
Assez à l'aise marche et fournit sa carrière
Celui dont en tous lieux elle soutient la croix :
Du fardeau le plus lourd il ne sent point le poids;
Dans la nuit la plus sombre il a trop de lumière;
Le Tout-Puissant le porte et le daigne éclairer;
Le Tout-Puissant lui-même à sa course préside;
Et comme il est conduit par le souverain guide,
Il n'est pas merveilleux s'il ne peut s'égarer. (VIII, 220-230.)

Le quatrain du milieu sépare deux quatrains à rimes croisées de la même façon. Je ne sais pourtant si cela suffirait pour donner l'impression d'une strophe, partant d'une série de strophes entraînées par le même mouvement lyrique, même si pendant un certain temps ces stances se suivaient, identiques. Mais Corneille ne l'a même pas tenté : ces couplets de douze alexandrins sont séparés les uns des autres par des strophes de six vers sur les rimes et les rythmes suivants :

8	8	8	12	12	8
e	e	a	ée	a	ée.

Ainsi isolée, cette grosse stance donne moins l'impression d'une strophe que d'une suite indéterminée d'alexandrins à rimes croisées, ou tout au plus de trois quatrains se suivant.

On le voit : même lorsqu'il essaye d'être lyrique, Corneille revient par une affinité élective évidente à son grand vers tragique, qui lui paraît plus noble que les autres mètres. Aussi réserve-t-il volontiers les stances d'alexandrins à Jésus-Christ. Les strophes qui coupent les séries de stances mises dans sa bouche sont presque toujours réservées à l'homme [1]. Quelquefois aussi Jésus prononce une suite d'alexandrins à rimes plates, tandis que l'homme lui répond en stances [2]. Mais il n'y a là rien d'absolu; car quelquefois

1. VIII, 428-432; 395-399; 668-672.
2. VIII, 562-572; 654-659; 415-422, 620-625; 553-557; 324-328, 339-340.

l'homme lui-même se sert de l'alexandrin, lorsqu'au lieu d'un dialogue avec Jésus il fait un monologue [1].

C'est encore à l'alexandrin que sont dus les principaux mérites de cette traduction. C'est à lui que Corneille doit des strophes d'un véritable mouvement lyrique; elles sont rares : pourtant on pourrait en citer quelques-unes, celle-ci par exemple, sur le rythme :

8	8	8	8	8	8	8	12	12	12
e	a	a	e	i	i	ée	o	ée	o

Mais souvent quand Dieu nous appelle,
En vain son joug nous semble doux;
Quelque charme au dedans de nous
Fait naître un mouvement rebelle;
Souvent quelque attrait du dehors
Résiste aux amoureux efforts
De la grâce en nous répandue,
Et nous fait, malgré nous, tellement balancer
Qu'entre nos sens et Dieu notre âme suspendue
Perd le temps d'y répondre, et ne peut s'avancer. (VIII, 88.)

Cette strophe est curieuse : elle est construite comme un sonnet licencieux dont le premier élément aurait été supprimé : on a l'impression en effet d'un quatrain et de deux tercets : mais surtout on perçoit nettement, à l'audition, un élargissement rythmique qui ne manque pas de grandeur, à la fin, le dernier tercet étant en hexamètres : la majeure partie de l'effet, dans ce mouvement lyrique, est donc due à l'alexandrin.

Remarquons de plus que les passages les plus touchants, comme fond, ne sont pas ceux qui prennent la forme de la strophe ni de la stance. Ainsi un des plus beaux morceaux est en alexandrins à rimes plates. (VIII, 153 sqq.)

Les bons vers isolés sont encore presque tous des alexandrins. Corneille traduit le *Fili, venias ad me, quum tibi non fuerit bene* par ce vers d'une bonté touchante :

Viens à moi, mon enfant, lorsque tu n'es pas bien. (VIII, 415, 3169.)

Il y a de la grâce dans la traduction de ce passage très plat : *Quæ ædificationis sunt* :

Celles dont les vertus embellissent les âmes. (VIII, 62, 555.)

1. VIII, 237 sqq.; 368-377; 457-463, 496-503, 677-682.

Il sait surtout bien rendre l'énergie du texte : *Pro uno numismate, interdum turpiter litigatur* :

> Souvent, pour peu de chose, on plaide obstinément. (VIII, 269, 204.)

Sur ce point, Corneille a été particulièrement heureux dans sa meilleure stance, celle de dix alexandrins. C'est là qu'on trouve ses plus beaux vers. Le texte donnait : *Vanitas est carnis desideria sequi*; Corneille traduit :

> Vanité de choisir pour souverains bonheurs
> De la chair et des sens les damnables caresses. (VIII, 33, 54.)

Gerson avait dit : *Sicut ferrum missum in ignem amittit rubiginem et totum candens efficitur, sic homo integre ad Deum se convertens, a torpore exuitur, et in novum hominem transmutatur.* Corneille s'inspire heureusement de cette comparaison :

> Et vois comme le fer par le feu dérouillé
> Prend une couleur vive au milieu de la flamme :
> D'un plein retour vers Dieu c'est là le vrai tableau;
> Son feu sait dissiper les pesanteurs de l'âme,
> Et faire du vieil homme un homme tout nouveau. (VIII, 197, 446.)

Quelquefois même Corneille sait ajouter une image au texte abstrait, tout en le condensant : *Quoniam per multas tribulationes oportet nos intrare in regnum Dei* :

> Que les afflictions sont les portes des cieux. (VIII, 258, 1704.)

D'autres fois il développe au contraire le texte, mais en le fortifiant. Le thème de Gerson : *Vile pretium quæritur*, donne naissance à ces variations :

> Un peu de revenu fait tondre les cheveux,
> Chercher sur mes autels les intérêts des vœux,
> Prendre un habit dévot pour en toucher les gages. (VIII, 269, 201.)

Du reste, en général, Corneille paraît se soucier plus de la précision que de la grâce : voici comment il traduit *Aliud isti aliud illi magis deservit* :

> L'un est meilleur pour l'un, l'autre à l'autre sert mieux. (VIII, 112, 1429.)

Je crois avoir mis en lumière, du mieux que j'ai pu, les beautés de cette traduction. Me sera-t-il permis maintenant d'en montrer les

défauts? Corneille m'en donne l'exemple, avec sa bonne foi ordinaire. Il écrit de Rouen, au père Boulart, pour lui demander ce que lui et ses amis voudraient voir corrigé dans la première édition, surtout pour ce qui regarde « *la bassesse de l'expression*.... Car je suis de ceux qui ne se tiennent pas impeccables, et qu'un avis particulier oblige autant qu'une censure publique offense » (X, 459).

Du reste il faisait remarquer que si l'expression était basse, ce n'était pas toujours tout à fait la faute du traducteur : il se voyait souvent obligé d'orner le texte trop nu. Et comment? l'idée était un peu naïve : « J'y ai fait ajouter quelques ornements, pour suppléer en quelque sorte au défaut de ceux de la poésie qui ne peuvent entrer aisément dans cette traduction. Ce sont des figures de taille-douce [1]. »

Au fond Corneille pensait, judicieusement, que le graveur est un piètre collaborateur pour un poète, et que c'est une déception pour le lecteur s'il en est réduit à trouver prosaïque le texte, et poétique l'illustration. Aussi avait-il de son côté cherché à embellir la prose de Gerson, à y introduire lui-même des images. Il demandait même sur ce point son avis au lecteur : « J'apprendrai par l'estime ou le mépris qu'il en fera, si j'ai bien ou mal pris mes mesures, et de quelle façon je dois continuer : s'il me faut étendre davantage les pensées de mon auteur pour leur faire recevoir par force les agréments qu'il a méprisés. » (VIII, 17.)

Nous avons vu que Corneille avait réussi quelquefois. Souvent aussi, il échoue; il substitue à une pure abstraction des images qui se suivent peu. Gerson avait mis simplement : *Nec illa trahunt eum ad desideria vitiosæ inclinationis; sed ipse inflectit ea ad arbitrium rectæ rationis*; voici la paraphrase du poète :

Bien loin d'être emporté par le courant rapide
Des *flots* impétueux de ses bouillants désirs,
Il les dompte, il les rompt, il les tourne, il les guide,
Et donne ainsi pour *bride*
La raison aux plaisirs. (VIII, 42, 215.)

Même quand elles ne sont pas incohérentes, ces images ajoutées ne sont pas toujours heureuses : *Hæc sunt verba Christi quibus admonemur quatenus vitam ejus et mores imitemur*, *si*

1. VIII, 12, en note; cf. une idée semblable, VIII, 22.

volumus veraciter illuminari et ab omni cæcitate cordis liberari. Il est permis de préférer cette prose si claire à cette métaphore obscure :

Ainsi Jésus-Christ parle; ainsi de ses vertus,
Dont brillent les sentiers qu'il a pour nous battus,
Les rayons toujours vifs montrent comme il faut vivre. (VIII, 30.)

Surtout ce qu'il faut reprocher à Corneille, c'est d'avoir été plus timide que le prosateur, d'avoir supprimé les audaces du texte. Il n'a pas osé rendre cette brutalité si belle : *Et qui comedebant panem angelorum, vidi siliquis delectari porcorum* :

Et les sales rebuts des plus vils animaux
Plaire à leur mauvais goût après le pain des anges. (VII, 334, 1550.)

Parfait! s'écrierait Delille. Exécrable! riposterait Victor Hugo [1].

Enfin le voltairien et le dévot ne seront-ils pas d'accord pour blâmer comme une souveraine maladresse cette traduction du *Vere credo quia tu præsens es hic in sacramento, Deus et homo* :

Je crois, et je suis prêt à signer de mon sang
Que sous ce rond, que sous ce blanc,
Véritable homme-Dieu, tu caches ta présence. (VIII, 607, 586.)

Telles sont les réserves qu'il faut apporter, je pense, à son admiration pour l'œuvre de Corneille. Mais les critiques de détail peuvent faire perdre la notion de l'ensemble. Quelle est l'impression générale donnée par cette traduction? Voici la mienne, en toute ingénuité. L'adaptation de Corneille, tout inférieure qu'elle est au texte, fait pourtant penser même une âme indifférente. Il y a là quelque chose de si profond que, même en épluchant ces vers au point de vue de la versification, on songe à ce qu'ils contiennent. Le sceptique serait tenté de se demander par instants : N'y a-t-il qu'erreur dans cet immense mouvement de la foi? N'y a-t-il pas quelque chose à en tirer, à en sauver, tout au moins la doctrine morale? Celle-ci est belle d'abord ; elle touche, elle oppresse même dans les passages sur la vie future. Comme disait Bossuet d'une de ses oraisons funèbres, c'est une belle tête de mort. On retrouve dans l'imitation de Cor-

1. J'appelai le cochon par son nom. Pourquoi pas?
Réponse à un acte d'accusation.

neille cette poésie sombre dont l'Église entoure les funérailles, et qui est destinée à toucher les imaginations. Corneille, le premier, a dû être profondément ému, et même un peu honteux, en écrivant sa traduction : car cette haute et sévère doctrine morale est bien supérieure à la philosophie de ses tragédies; elle en est même souvent le contre-pied.

Pourtant, arrivé à la moitié de l'œuvre, le lecteur se ressaisit, et finit par s'avouer à lui-même que c'est bien monotone comme pensée, ce qui est la faute de Gerson, et un peu ennuyeux comme poésie, ce qui est la faute de Corneille [1].

La traduction des vêpres du dimanche présente peut-être encore moins d'intérêt. Ce n'est même pas une pénitence que Corneille s'est imposée là du même coup à lui-même et à son lecteur, c'est un pensum. Quand j'aurai dit qu'on y rencontre souvent la stance de quatre alexandrins, sur les rimes *e a e a* [2], qu'on y trouve aussi une stance de dix vers sur les rimes

e a a e i i ée o o éè,

précédée et suivie par des strophes de rythmes variés [3], j'aurai à peu près épuisé l'essentiel sur la facture même. Pour les images, on en trouve de risquées, et dont l'éditeur responsable est bien Corneille lui-même; car, lorsqu'il dit, par exemple :

Sers de pinceau, ma langue, et peins avec éclat
Ce noble et glorieux combat (IX, 511),

on constate que le texte lui donnait simplement ceci : « *pange, lingua, gloriosi prœlium certaminis* ». Un contresens probable

1. Comme un profane doit se défier de son jugement, quand il s'agit de choses religieuses, voici la conclusion générale d'un de mes étudiants de Caen, un abbé, qui, dans le travail de dépouillement du texte, confié d'abord à la conférence, s'était chargé de l'*Imitation* : « Corneille, dans les stances du *Cid* et de *Polyeucte*, avait fait preuve d'un tempérament lyrique véritable; dans l'*Imitation*, il ne se maintient pas à la même hauteur. Ses vers sont lourds, pénibles, obscurs la plupart du temps. Le vocabulaire est étrange. Les beaux mouvements qui caractérisent en quelque sorte l'œuvre de Corneille, ne se rencontrent pas dans l'*Imitation*. Il n'y a pas de strophe parfaite, qui mérite de rester dans les mémoires. Çà et là cependant une antithèse bien amenée vient arracher le lecteur à sa torpeur, mais c'est rare. »

2. IX, 127-129; 157-161; 247-251; 323-325; 449-454; 465-466; 478-480.

3. IX, 11-17, et passim.

n'est pas une circonstance atténuante. Ce qui appartient incontestablement à Corneille, c'est la lourdeur et la dureté de certains vers :

> Il a brisé les arcs d'acier,
> Tous les dards, tous les traits, tous les chars des gendarmes (IX, 105, 34).

Sans doute, on retrouve par instants le Corneille des bons jours. Il fait preuve, par exemple dans la traduction des *Gloria Patri*, d'une très réelle souplesse de traducteur, s'ingéniant et réussissant à varier ses formules [1]. Il y a même par-ci par-là quelques beaux vers : le texte donne : *Montes exultaverunt ut arietes, et colles sicut agni ovium.* Corneille paraphrase ainsi :

> Soudain les plus hauts monts de joie en tressaillirent,
> Comme un troupeau sur l'herbe au son des chalumeaux ;
> Soudain tout alentour les collines bondirent,
> Comme bondissent les agneaux. (IX, 313.)

En somme, malgré quelques réussites de détail, Corneille n'est pas un grand lyrique ; on pourrait même dire, sans l'ombre de paradoxe, qu'il n'est pas lyrique du tout. Sans doute il a dans sa grande âme toutes les passions qui peuvent enflammer une strophe. Mais l'habitude de faire exprimer ses sentiments par la bouche d'autrui, de purifier, pour ainsi dire, ses propres passions, en les versant dans l'âme de ses personnages, cette habitude, dis-je, diminue en lui le don de l'émotion personnelle. Il est à peu près impossible d'être à la fois dramaturge et lyrique ; et, si par hasard un poète réussit dans le drame tout en composant des œuvres lyriques de premier ordre, comme Victor Hugo, il faut penser que le lyrisme est l'âme de son théâtre même, et qu'il réussit dans l'ode parce qu'il a toujours été poète lyrique même dans ses drames. Seul Racine a su être tragique dans les parties tragiques, et lyrique dans les parties lyriques. Corneille, lui, est avant tout dramaturge, et reste toujours dramaturge même dans ses essais lyriques.

Ce qui le prouve bien, c'est cette tendance à garder pour l'ode le mètre qui lui réussit si bien pour la tragédie.

Ce qui le démontre mieux encore, c'est cette idée fâcheuse de traduire en morceaux lyriques la prose de Gerson qui vaut par de tout autres mérites que le lyrisme. Corneille prouve ainsi qu'il

1. Cf. la courte étude de M. Marty-Laveaux là-dessus, IX, 636-637.

méconnaît les lois de la véritable inspiration : le poète le plus lyrique du monde ne vibre pas toujours à son gré, et sur tous les sujets. Mettre l'Imitation en odes n'est pas une idée beaucoup plus heureuse que traduire les Métamorphoses d'Ovide en rondeaux.

Corneille n'a pas été bien inspiré dans sa tentative, parce qu'elle était voulue. Au contraire il a rencontré deux fois le véritable lyrisme, quand il ne le cherchait pas. Encore n'a-t-il pas composé ses deux seules odes pour son propre compte. Corneille a été lyrique sous les espèces et apparences de Rodrigue et de Polyeucte.

Sauf ce point, par lequel il rappellerait un peu Malherbe qui, nous l'avons vu, n'était jamais plus convaincu que quand il chantait les amours des autres, Corneille, poète lyrique, se sépare de son devancier sur presque toutes les questions importantes : celui-là recherche les images : celui-ci les condamne. Corneille a tout ce qui manque à Malherbe, le fond : mais il ne sait pas le mettre en œuvre. Il n'a rien de ce qui fait la force de l'autre : la forme pure. Malherbe arrive à donner l'illusion du lyrisme sans avoir presque rien de lyrique dans l'âme. Chez Corneille, l'inspiration, malgré toute la vigueur nécessaire pour prendre l'essor lyrique, retombe pesamment à terre, alourdie par le poids des alexandrins. Jamais poète n'a mieux justifié l'arrêt d'Horace :

Pindarum quisquis studet æmulari
Ceratis nititur pennis.

XI

Corneille reprend toute sa grandeur devant la critique, lorsque, détournant les yeux de ses tentatives lyriques, on ne veut plus voir en lui que le poète dramatique : son vers alors est excellent. La frappe en est si vigoureuse que, dans la masse de ces vers, presque tous solides et de bon aloi, se détachent un grand nombre d'alexandrins plus finis, plus heureux : ainsi, dans un médaillier, à côté d'une certaine quantité de pièces qui ne manquent de valeur ni comme métal, ni comme exécution, mais qui ne dépassent pas la moyenne, se détachent quelques médailles dont l'empreinte est plus nette, le coin plus artistique, vers lesquelles se portent les yeux de préférence, pour y rester plus longtemps.

Dans Corneille, ce qui retient surtout l'attention, ce n'est pas le fini du modelé, les habiletés de forme : c'est le métal même dont ses vers sont faits, c'est l'excellence de la pensée. Un vers de Corneille n'est pas beau par l'harmonie des sons, mais par la grandeur de l'idée qu'il contient, par l'antithèse surtout, la forme préférée du maître; c'est elle qui fait l'essence même du vers cornélien : antithèse souvent profonde, et qui condense quelques-uns des grands contrastes de la vie ou du cœur. On pourrait prendre comme type ce vers que Racine admirait si fort, sur l'ambitieux :

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre [1].

Je préfère choisir mes exemples dans les œuvres inférieures de Corneille, celles où l'on peut trouver peut-être le mieux les secrets de sa versification, parce que, son génie ayant baissé, ses procédés, plus ou moins instinctifs, apparaissent davantage :

Qui s'assure de vaincre est aisément vaincu. (VIII, 165, 2475.)
Qui sait mal obéir ne commande pas bien. (VIII, 116, 1502.)
Il dompte qui m'attaque, il abat qui m'offense. (VIII, 295, 747.)

J'ose à peine aborder les beautés générales du vers cornélien, tant il en a été parlé, tant je crains de répéter des choses déjà dites.

Et pourtant, sans faire de critique admirative, il est impossible de ne pas proclamer son admiration pour des vers si beaux que le travail de dépouillement minutieux du texte, le récolement de toutes les petites singularités de la versification, cessent par moments d'être ingrats. Et de fréquentes distractions divertissent l'esprit de sa tâche, comme si un paysan, défrichant une lande, interrompait tout à coup son labeur, et se redressait en disant : Dieu! comme c'est beau, cet endroit-là!

Parmi les différentes réflexions qui me faisaient oublier la forme du vers pour le fond, je n'en citerai qu'une, parce que je ne crois pas qu'on l'ait encore faite, et qu'elle est tout à la gloire du grand poète : jusqu'à quel point la parfaite conscience que Louis XIV avait de sa grandeur, cette foi superbe dans son autocratie, ne serait-elle pas un écho des sentiments plus que royaux que Corneille prête à ses rois? Cette magnanimité, Corneille n'en trouvait le modèle ni dans l'his-

1. III, 402, 370 et note.

toire ancienne, ni dans la réalité contemporaine, mais bien dans sa grande âme. S'il y a, dans les princes de Racine, un reflet du Roi-Soleil, il y a, dans Louis XIV, le reflet de Corneille. Si Louis XIV est un instant revenu à notre poète et l'a remis à la mode, c'était par affinité : le roi devait retrouver plus d'une de ses pensées dans la bouche de ses « bons frères » de la tragédie cornélienne.

D'un autre côté une partie de l'honneur français, de cette tendance que nous avons à défendre notre dignité, à introduire, dans l'occasion, un peu d'héroïsme dans notre vie bourgeoise, tout cela ne vient-il pas de ce Corneille qui fournirait, à qui voudrait bien choisir, tous les éléments d'un bon manuel civique? Car si, comme on l'a trop souvent répété, Corneille n'était que le bréviaire des rois, il aurait maintenant bien peu de lecteurs, et d'assez mauvais disciples. Heureusement pour lui et pour nous il est aussi le livre des citoyens.

On trouve, dans toute son œuvre, un souffle puissant, large et libre. Pour m'en tenir uniquement aux questions de prosodie, je constate qu'aux tendances tyranniques de Malherbe Corneille fait succéder un véritable libéralisme. Sur un seul point important, la césure, Corneille accepte l'orthodoxie de Malherbe. Mais il commence le schisme sur les questions les plus importantes, l'harmonie, la rime. Pour le lyrisme même, il tente une révolution complète; et, si l'on ne peut pas dire qu'il ait triomphé, du moins, même là encore, il enraye le mouvement de Malherbe. Au vers esclave de toutes sortes de prescriptions gênantes, il oppose le vers libre. Et, si du premier coup il n'atteint pas la perfection, du moins il montre le bon chemin. Il élargit la voie trop étroite frayée par Malherbe : et derrière lui vont venir deux grands poètes qui continueront son œuvre libératrice.

CHAPITRE III

LA FONTAINE

I

La Fontaine et Malherbe.

L'influence de Malherbe sur La Fontaine, au lieu d'être pour ainsi dire latente, comme nous l'avons vu chez Corneille, devient au contraire très apparente, au début, pour se réduire ensuite à rien. Et ce ne sont plus des conjectures que nous pouvons apporter, ce sont des textes formels.

On a lu, dans tous les manuels de littérature, l'anecdote connue : La Fontaine prenant, à l'audition d'une pièce de Malherbe, conscience de son propre génie; une seule ode, et non des meilleures, révélant toute la poésie à celui qui devait monter bien plus haut que son initiateur. Malgré toute la défiance dont il faut user en face de pareilles histoires, et malgré l'invraisemblance de ce conte, le voici, dans sa forme originale, tel que le conte Pellisson : « Il étudia sous des maîtres de campagne qui ne lui enseignèrent que du latin, et il avait déjà vingt-deux ans, qu'il ne se portait à rien, lorsqu'un officier, qui était à Château-Thierry en quartier d'hiver, lut devant lui par occasion, et avec emphase, cette ode de Malherbe :

Que direz-vous, races futures,
Si quelquefois un vrai discours
Vous récite les aventures
De nos abominables jours?

« Il écouta cette ode avec des transports mécaniques de joie, d'admiration et d'étonnement. Ce qu'éprouverait un homme né avec de grandes

dispositions pour la musique, et qui, après avoir été nourri au fond d'un bois, viendrait tout d'un coup à entendre un clavecin bien touché, c'est l'impression que l'harmonie poétique fit sur l'oreille de M. de La Fontaine. Il se mit aussitôt à lire Malherbe, et s'y attacha de telle sorte qu'après avoir passé les nuits à l'apprendre par cœur, il allait de jour le déclamer dans les bois. Il ne tarda pas à vouloir l'imiter; et ses essais de versification, comme il nous l'apprend lui-même, furent dans le goût de Malherbe [1]. » S'il fallait prendre ce récit au pied de la lettre, ce serait le plus grand titre de gloire pour Malherbe d'avoir été la cause occasionnelle des Fables. Et de même que l'on a pu soutenir que la plus belle inspiration de Jean-Baptiste Rousseau, ç'a été la strophe principale de l'ode où Le Franc de Pompignan déplore la mort du pseudo-grand lyrique, je dirais volontiers que le chef-d'œuvre de Malherbe, c'est... La Fontaine.

Après tout, celui qui découvrait Baruch pouvait bien s'éprendre d'une belle passion pour le grand versificateur, aller même, en reprenant le mot de Pellisson, jusqu'à des transports mécaniques, et, ce qui paraît surtout vraisemblable, s'empresser de conter son admiration aux arbres de ses chères forêts. D'autant que nous rencontrons plus d'une fois dans les Fables la trace de cet enthousiasme. Avec la foi de Lucrèce en Epicure, La Fontaine aime, à ses débuts, citer les paroles de son maître; nous sentons en lui la confiance tranquille du disciple :

On ne peut trop louer trois sortes de personnes :
Les dieux, sa maîtresse, et son roi.
Malherbe le disait; j'y souscris quant à moi :
Ce sont maximes toujours bonnes. (I. 98.)

Dans une de ses premières fables, si ce n'est pas la première, il est plus élogieux encore pour Malherbe, et son élève Racan :

Ces deux rivaux d'Horace, héritiers de sa lyre,
Disciples d'Apollon, nos maîtres pour mieux dire [2].

En effet, lui qui cherche partout des endroits pleins d'excellence pour les transporter dans ses propres œuvres, il n'hésite pas à

1. *Histoire de l'Académie*, éd. Livet, II, 303-304. — Les références pour ce chapitre sont faites à l'édition des Grands Ecrivains, sauf indication contraire. Je prends les exemples dans le texte de M. Marty-Laveaux, lorsqu'il est nécessaire de s'appuyer sur l'orthographe du temps.

2. I, 200, 10. — Cf. Malherbe, I, LXXI-LXXII. — Cf. La Fontaine, I, XXVIII-XXIX. Sur son respect pour Malherbe, cf. une lettre du 30 janvier 1663 à Fouquet (IX, 355) et un passage de sa *Climène*, à la date de 1671, VII, 165, 349.

enchâsser dans une de ses fables un souvenir de Malherbe. Car dans ce vers,

> Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre! (I, 155),

on a déjà souligné une imitation évidente du passage bien connu :

> Va-t'en à la malheure, excrément de la terre [1].

Cette influence que La Fontaine ne cherche pas à cacher pour son propre compte, qu'il constate sur les autres poètes, il reconnaît qu'elle s'exerce sur la Cour même, et cela dans une lettre à Racine du 6 juin 1686, à un moment où il s'était déjà singulièrement débarrassé de son fétichisme pour Malherbe :

> Ronsard est dur, sans goût, sans choix,
> Arrangeant mal ses mots, gâtant par son françois
> Des Grecs et des Latins les grâces infinies.
> Nos aïeux, bonnes gens, lui laissaient tout passer,
> Et d'érudition ne se pouvaient lasser.
> C'est un vice aujourd'hui....
> Cet auteur a, dit-on, besoin d'un commentaire,
> On voit bien qu'il a lu, mais ce n'est pas l'affaire :
> Qu'il cache son savoir, et montre son esprit.
> Racan ne savait rien; comment a-t-il écrit?
> Et mille autres raisons, non sans quelque apparence.
> Malherbe de ces traits usait plus fréquemment :
> Sous lui la Cour n'osait encore ouvertement
> Sacrifier à l'ignorance. (IX, 373-374.)

Cette admiration dure encore l'année suivante, puisqu'en 1687, écrivant, il est vrai, à un prélat, Huet, alors Évêque de Soissons, La Fontaine n'hésite pas à accorder les honneurs du paradis à son maître :

> Malherbe avec Racan, parmi les chœurs des anges,
> Là-haut de l'Éternel célébrant les louanges,
> Ont emporté leur lyre, et j'espère qu'un jour
> J'entendrai leur concert au céleste séjour. (IX, 205, 93.)

Je ne sais si La Fontaine n'a pas donné une forme plus sincère à son admiration, en d'autres termes, s'il ne pensait pas accorder une place plus belle et plus sûre à Malherbe, lorsque, au lieu de le béatifier, il lui octroyait une simple apothéose dans sa *Daphné* :

1. Malherbe, I, 239. — Cf. encore La Fontaine, II, 74, 19, et Malherbe, I, 154-155.

« Apollon monte dans le char où est l'Amour, et tous deux retournent au ciel. Le théâtre change aussitôt. Le Parnasse se découvre au fond. Quelques Muses sont assises en divers endroits de sa croupe, et quelques Poëtes à leurs pieds. Sur le sommet, le Palais du Dieu se fait voir. Les deux côtés du théâtre sont deux galeries qui ressemblent à celles où on étale des raretés les jours de foire. Là sont les archives du Destin. L'architecture est ornée de feuilles de laurier. Sous chaque portique est un buste; il y en a neuf de Conquérants et autant de poëtes, les Conquérants d'un côté et les poëtes de l'autre. Les Conquérants sont Cyrus, Alexandre, etc., et les Poëtes sont Homère, Anacréon, Pindare, Virgile, Horace, Ovide, l'Arioste, le Tasse, et Malherbe. Apollon a voulu que l'avenir fût montré en faveur de cette fête. » (VII, 242-243.)

Après avoir exposé ainsi l'admiration de La Fontaine pour Malherbe, il suffirait, si nous avions affaire à un esprit méthodique, à un tempérament logique, de passer à la contre-partie, et de montrer que La Fontaine a su dépouiller ses premières impressions, passer envers son maître d'une admiration sans réserve à des réserves sans admiration; ou encore, si l'on préfère la formule plus connue, qu'après avoir adoré les œuvres de Malherbe, il les aurait brûlées. Mais avec un génie ondoyant et divers comme La Fontaine, les choses ne vont pas avec cette netteté. Notre poète ne tranche pas ainsi dans le vif, et dit suivant le temps, comme son sage : Vive Ronsard! Vive Malherbe! Même dans le moment où il se croit un fidèle disciple du Zoïle de Desportes, il manque gravement aux règles de son maître, et découvre de la poésie là où l'hypercritique ne trouvait qu'une pauvreté. Desportes, dans un de ses meilleurs vers, dit :

Les Vents émus retenaient leurs haleines.

La Fontaine avait lu probablement ce joli passage; et peut-être connaissait-il l'existence de la note archi-pédante de Malherbe [1] : « Excellente sottise. Si les Vents étaient émus, comment retenaient-ils leurs haleines? S'il veut dire que les Vents, qui étaient émus auparavant, s'apaisaient, il le faut exprimer d'autre façon » (IV, 254).

1. Il connaissait en effet les textes manuscrits qui intéressent Malherbe. — Cf. Arnould, *Anecdotes*, p. 6.

La Fontaine aurait haussé les épaules à lire pareille critique, et murmuré :

> Maudit censeur, te tairas-tu?
> Les délicats sont malheureux;
> Rien ne saurait les satisfaire.

A coup sûr, ce vers de Desportes chante un jour dans sa mémoire : il n'en retient que l'exquis :

> Et comme un jour les vents, retenant leur haleine. (I, 268.)

Sans doute il ne reproduit pas l'épithète qui semble une sottise à Malherbe : mais il ne laisse pas diminuer par cette vétille son admiration pour la beauté qui suit. S'il connaît le Commentaire en manuscrit, et la chose n'est pas impossible chez un infatigable lecteur comme La Fontaine, on voit que son admiration pour Malherbe n'est pas un esclavage, et qu'il n'est pas du tout disposé à suivre en vrai mouton le Pasteur de Caen. Il ira plus loin, et dans la pièce même où il le sacre divin poète, où il le représente accompagnant sur la lyre les chœurs des anges, il ne craint pas de se contredire, en le reniant au moins une fois :

> Je pris certain auteur autrefois pour mon maître.
> Il pensa me gâter; à la fin, grâce aux Dieux,
> Horace par bonheur me dessilla les yeux.
> L'auteur avait du bon, du meilleur, et la France
> Estimait dans ses vers le tour et la cadence.
> Qui ne les eût prisés? J'en demeurai ravi :
> Mais ses traits ont perdu quiconque l'a suivi [1].
> Son trop d'esprit s'épand sur trop de belles choses.
> Tous métaux y sont or, toutes fleurs y sont roses [2].

M. P. Mesnard a déjà prouvé dans la *Notice Biographique* (I, xvii-xviii) qu'il était plus que probablement question de Malherbe là dedans. A son argumentation, déjà convaincante, j'ajouterai ce texte, que je crois décisif : Pellisson, dans son *Histoire de l'Académie*, n'admet pas d'autre interprétation pour ce passage, puisqu'il dit : « Il trouva que la manière de ces Latins était plus naturelle, plus simple, moins chargée d'ornements ambitieux; et que, par conséquent,

1. Quelques auteurs de ce temps-là affectaient les antithèses, et ces sortes de pensées qu'on appelle Concetti : cela a suivi immédiatement Malherbe. (Note de La Fontaine.)
2. IX, 203, 46. Vers de Malherbe. (Note de La Fontaine.) Cf. en effet :

> Tous métaux seront or, toutes fleurs seront roses. (I, 232, 68.)

Malherbe (je ne le dis qu'après M. de La Fontaine) péchait par être trop beau, ou plutôt trop embelli [1] ».

Nouveau converti, La Fontaine s'écrie donc à son tour :

> Je vois, je sais, je crois, je suis désabusé.

Il renonce à Malherbe, à sa pompe et à ses œuvres. Il puise la bonne doctrine dans Horace, et purifie son goût.

Si quelqu'un pouvait s'étonner de cette rupture avec Malherbe, venue si tard, et interrompue par des demi-réconciliations, si l'on demandait pourquoi La Fontaine a pu passer d'une pareille adoration à un véritable divorce, je répondrais que c'était pour une absolue incompatibilité d'humeur; que La Fontaine ne pouvait pas poursuivre de sa haine les pédants sans y englober un beau jour le tyran des mots et des syllabes, le Pédagogue des poètes; que cet amant de la liberté et du caprice devait forcément se détacher du représentant de la tyrannie et de la contrainte : le papillon du Parnasse prit peur de l'homme de science qui disséquait impitoyablement les choses ailées et légères [2].

Nous pourrions déjà conclure, *a priori*, de tout cela que La Fontaine, rompant ainsi avec Malherbe, n'a pas dû seulement renoncer à suivre son goût, mais encore ses théories; que, cessant de voir en lui un prototype de poésie, il a dû cesser du même coup de le considérer comme un modèle de versification. La suite de cette étude montrera combien en effet La Fontaine s'est écarté des règles de Malherbe, combien sa prosodie est affranchie des chaînes que Malherbe avait forgées et que Corneille avait commencé à rompre.

Sans doute on pourrait objecter, sur toutes ces libertés qu'il prend avec les préceptes de Malherbe, qu'il « plaide coupable », qu'il veut se faire pardonner ses licences, en avouant que ce sont des licences, pardonnables pour de petits genres, comme la fable ou le conte, impardonnables dans le style soutenu. N'a-t-il pas dit en effet, dans la Préface de la deuxième partie de ses Contes : « Voici les derniers ouvrages de cette nature qui partiront des mains de l'auteur, et par conséquent la dernière occasion de justifier ses hardiesses et les licences qu'il s'est données. Nous ne parlons point des mauvaises

1. *Histoire de l'Académie*, éd. Livet, II, 304.
2. IX, 186, 67.

rimes, des vers qui enjambent, des deux voyelles sans élision, ni en général de ces sortes de négligences qu'il ne se pardonnerait pas lui-même en un autre genre de poésie, mais qui sont inséparables, pour ainsi dire, de celui-ci. Le trop grand soin de les éviter jetterait un faiseur de contes en de longs détours, en des récits aussi froids que beaux, en des contraintes fort inutiles, et lui ferait négliger le plaisir du cœur pour travailler à la satisfaction de l'oreille. Il faut laisser les narrations étudiées pour les grands sujets » (IV, 145-146). Une pareille apologie doit être entendue *cum grano salis*. J'imagine que La Fontaine aurait considéré comme un sot celui qui l'aurait pris au mot. C'est de la modestie d'auteur. Un seul fait le prouvera : dans le fragment de tragédie, *Achille*, qui ne compte pas tout à fait six cents vers, il y a une vingtaine d'enjambements. Ce qui montre bien que, dans la pratique, La Fontaine n'estimait pas réellement qu'il y eût deux prosodies : l'une, correcte, pour les grands genres ; l'autre inférieure, et bonne pour lui.

II

La Quantité.

Tout ce qui pourrait alourdir l'élan de sa pensée semble à La Fontaine un fardeau inutile, dont il vaut mieux se débarrasser. Les questions de quantité notamment le préocccupent fort peu. Nous ne devons pas leur attribuer plus d'importance qu'il ne leur en accordait lui-même. Ce n'est pas lui qui songerait à « mesurer les syllabes d'une ode ». Il a, sur la quantité des mots, une théorie fort élastique, qui paraîtrait singulièrement licencieuse aux rigoristes modernes, et qui pourtant, malgré son apparence paradoxale, peut fort bien se soutenir : « Est-ce *Montléry* qu'il faut dire, se demande-t-il, ou *Montlehéry* ? C'est Montlehéry, quand le vers est trop court, et Montléry quand il est trop long. » (IX, 227-228.) Si Malherbe avait rencontré pareille désinvolture de principes chez Desportes, on entend d'ici ses cris d'indignation. Et pourtant La Fontaine faisait là ce que depuis ont admis bien des poètes, grands et petits, et bien naturellement [1].

1. Pour la prononciation ou l'orthographe des noms propres, et leur quantité,

La licence serait plus grave pour les mots de la langue courante, et choquerait plus l'oreille qu'elle ne servirait efficacement le poète. La Fontaine, sur ce point, a un principe ou, si l'on préfère, une tendance : il ne compte pas les voyelles muettes. C'est ainsi qu'il considère comme dissyllabe *bâiller*, quoiqu'il l'écrive *baailler* :

C'est l'image de ceux qui baaillent aux chimères. (I, 170, 46.)

L'*e* muet, dans le corps d'un mot, ne compte pas : *dea* n'est pour lui qu'un monosyllabe [1]. *Épousseter* s'écrit *épouster*, et ne vaut que trois pieds [2].

L'*e* muet ne compte pas non plus dans les verbes en *ier*, comme *j'oublierai*, etc.

Il *crierait* comme moi du haut de son gosier. (II, 272, 20.)
Fuyons, dit-il en soi, j'*oublierai* cette belle [3].
Quarante beaux esprits *certifieront* ceci. (IX, 381.)
Je vous *prierais* d'implorer sa justice. (IX, 127, 123.)
L'Univers
Ne se *souciera* plus ni d'auteurs, ni de vers. (VII, 167, 395.)
Vous vous *marierez* donc ainsi qu'au temps jadis. (VII, 170, 438.)

Il en est de même pour les verbes en *ouer* :

Pour un qui s'en *louera*, dix mille s'en plaindront. (I, 269, 29.)
Je *louerais* l'auteur et l'ouvrage. (VI, 346, 163.)
Où d'autres *échoueraient*, il se rend tout facile [4].
Et le *tuerai*, ma mère, avec plaisir, Dieu sait. (VII, 413, 165.)

La Fontaine ne se contredit qu'une seule fois, quand il fait compter l'*e* pourtant muet de la finale *ent*.

Foudroient ses canons, embrasent ses carcasses. (IX, 161, 124.)

les poètes ont toujours eu en France le droit légitime de tout oser. Ainsi Sedaine fait un vers juste pour l'oreille et faux pour l'œil en écrivant :

Cette lettre au pilote est-elle de Necker? Oui.

(Buffon, *Œuvres complètes*, éd. Lanessan, Correspondance, II, 299.) Dans les *Contemplations*, V. Hugo fait rimer, avec *confondre*, *Londre* : « *Londre*, sans *s*, au lieu de *Londres*, voilà une licence poétique, avoue Th. de Banville. J'ai dit qu'il n'en faut jamais, et voilà que mon maître s'en est permis une. — Eh bien! Il a eu tort. » Et plus loin, à propos de *Versaille*, le poète critique ajoute : « Même observation que ci-dessus. Il fallait écrire non pas *Versaille*, mais *Versailles*. — Rien d'implacable comme un écolier qui prend son maître en faute. » *Petit Traité*, p. 66 et 67, notes.

1. V, 310, 90. Cf. IV, 486, 16. Cf. IX, 5, 11.
2. VII, 361, 960.
3. VI, 203, 394. Cf. IX, 377.
4. Ed. M.-L. III, 371.

Au contraire, par dérogation à l'usage général, il admet *jouer* comme monosyllabe :

Hé bien, me plains-je à tort? Me *joues*-tu pas, Amour? (VIII, 360, 36.)

Il en est de même pour le cas, très rare du reste, où il ne compte pas l'*e* muet à la fin d'un mot, devant une consonne :

Ce partisan, c'est la *Vallée*-Cornay. (IX, 122, 26.)

Vallée ne compte là que pour deux syllabes. *Compagnie* n'est que trissyllabe dans un vers de dix pieds (V, 309, 67). Enfin La Fontaine ne craint pas de mettre dans un alexandrin :

Bon! jurer? Ce serment vous *lie*-t-il davantage? (V, 263, 272.)

Même liberté pour le compte des diphtongues. Il n'est conséquent avec lui-même que quand une voyelle est précédée d'un *ou*. Il fait alors régulièrement la diérèse ; par exemple, dans *ouailles* (V, 302, 8); *jouirai* (I, 275, 43); *Louis* (VII, 407, 82). Dans tous les autres cas il a deux poids et deux mesures. S'il fait la synérèse pour *estropiat* (VII, 362, 977); *sanglier* (I, 188, 4, etc.); *hier* (VII, 79, 1195); il fait la diérèse pour *rosier* :

Cueillir du rosier : prenez garde aux épines [1].

S'il compte *piot* pour deux syllabes (VII, 313, 423), il fait la synérèse pour *dussions* :

Que nous dussions tous suivre en esclaves ces princes. (VII, 611, 268.)

S'il admet *druide* comme trissyllabe (V, 343, 29), il met dans un vers de sept syllabes :

Ruinera ville et pâcage. (VIII, 435, 56.)

Sans doute l'on pourrait dire que dans ces différentes contradictions La Fontaine suit l'usage, qui n'observe aucune règle logique en matière de prononciation. Il est un cas pourtant où cette explication ne vaudrait plus : il arrive à La Fontaine de donner deux quantités au même son. C'est ainsi que pour le mot *poète* il le compte tantôt pour deux et tantôt pour trois syllabes, prenant au

1. VII, 571, 134. Si tant est que *Je vous prends sans vert* soit de La Fontaine. — Cf. Notice biographique, I, CXLV.

gré de ses convenances tantôt la prononciation courante, et tantôt la prononciation conventionnelle des poètes [1] :

Même précaution nuisit au poète Eschyle. (II, 294, 44.)
Poètes picards, et poètes de Champagne. (IX, 151, 48.)
Je vous dirai : Dormez, Poètes picards. (IX, 152, 62.)
De Votre Altesse humble servant et Poète. (IX, 211, 29.)
Dès que le Poète lui verra. (IX, 457.)
Le Poète avait l'air d'un rendu. (IX, 206, 14.)
Non, mais l'art des Poètes n'est rien. (IX, 457.)
Le Poète autrefois n'en dut guère. (II, 386, 18.)
Ne sont en l'ouvrage du Poète. (III, 233, 15.)

Les cas où le mot compte comme trissyllabe sont plus rares :

Le Poète d'abord parla de son héros. (I, 99, 14.)
La vengeance due au Poète [2].

On le voit : La Fontaine viole manifestement la seule règle objective que Malherbe ait pu fixer pour la quantité. L'affranchissement commence, et continue pour des questions plus importantes.

III

Hiatus. — Cacophonie. — Vers monosyllabiques.

La Fontaine ne fait certainement pas d'hiatus pour le plaisir de contrecarrer Malherbe. Il les évite même, lorsqu'il le peut facilement :

Ce que je vous dis là, *l*'on le dit à bien d'autres. (I, 252, 19.)

Pourtant Théodore de Banville pense que nous avons perdu, à l'interdiction de l'hiatus, un trésor de nuances harmonieuses, comme celles du XV[e] et du XVI[e] siècle, ou encore comme « les effets charmants que le révolté La Fontaine a parfois obtenus » à l'aide de ce

1. Cf. Thurot, I, 545.
2. I, 101, 51. Vers de huit pieds. Je ne compte pas *poète* trissyllabe dans *Ragotin*, VII, 284, 85, et 314, 440 sqq. Les vrais poètes n'admettent pas la règle de Malherbe : « Nous demandions un jour au Maître de s'expliquer sur le mot *duel* qu'il a fait tantôt d'une syllabe, tantôt de deux syllabes. Faut-il donc l'accepter comme le mot *hier* dans les deux mesures? — J'en serais d'accord, nous dit-il, et serais porté à lui donner deux syllabes dans l'épopée et une seule au théâtre. » Lesclide, *Propos de table de V. Hugo*, p. 224.

procédé [1]. Comme exemple de ces effets charmants, le poète cite le passage de *Clymène* :

APOLLON

Savoir si vous aimez.

ERATO

Autrefois j'étais fière
Quand on disait que non : qu'on me vienne aujourd'hui
Demander : « Aimez-vous? » Je répondrai *que oui*. (VII, 170, 431.)

Banville ajoute : « Notons en passant que ce dernier vers contient un harmonieux, un charmant hiatus, *que oui*, dont la douceur est telle qu'il faudrait être un barbare pour vouloir l'effacer [2]. » Il n'y a cependant aucune barbarie à effacer un hiatus qui n'existe pas pour l'oreille : car, là où on lit *que oui*, on entend *que houi*.

Ce sont là de ces rencontres de sons qui, au premier abord, pourraient passer pour des hiatus formels, et qui s'expliquent à peu près toutes par des atténuations imperceptibles du premier ou du second des sons durs mis en présence : ainsi, dans une tapisserie, deux tons juxtaposés et de couleur crue se fondent pourtant doucement sur la rétine du spectateur, parce qu'un mince fil d'or presque invisible les sépare ou plutôt les réunit, comme dans les émaux cloisonnés.

Lorsqu'on lit dans les fables,

Ce sont ici hiéroglyphes tout purs (I, 400, 26),

il ne faut pas crier à l'hiatus, sous prétexte que maintenant l'*h* ne compte pas; que, dès 1694, l'Académie décide ceci : « *Hiéroglife* n'est pas aspiré »; car dans le cours du XVII[e] siècle on prononce *jérogliphe*, et c'est ainsi que le mot est orthographié par La Fontaine [3]. Pour ce vers,

Les passages d'Atto et de Léonora (IX, 155, 9),

il faut se rappeler que dans les mots italiens les finales n'ont pas la dureté qu'elles présentent chez nous, et que l'*o* donne presque le son de l'*e* muet [4].

Si *Ragotin*, *Je vous prends sans vert*, et *le Florentin* étaient certainement de La Fontaine [5], il faudrait se résigner à porter au passif du poète trois hiatus formels et désagréables :

1. *Petit traité*, p. 101.
2. *Petit traité*, p. 91.
3. Cf. Éd. Marty-Laveaux, I, 270. — Cf. Thurot, II, 414.
4. Cf. T. II, p. 217, note 5 et note *a*.
5. Cf. Notice biographique, I, CXLII-CXLV.

Vous mentez : j'en *sçay un*. Vous le sçavez de même [1].
Hors de là! Ah! Ah! Ah! (VII, 302.)
J'entends. Mais gardez-vous de *lui en* ce moment. (VII, 406, 70.)

En somme, pour nous en tenir aux œuvres authentiques de La Fontaine, et aux hiatus incontestables, je n'en trouve que quatre :

Oh *la! oh!* descendez, que l'on ne vous le dise. (I, 202, 45.)
O vent donc, puisque vent *y a*. (II, 393, 36.)
Chapître donc, puisque chapître *y a*. (V, 416, 77.)
Telle refuse,
*Qui a*près muse [2].

Certes il n'y a pas la moindre dureté dans de pareilles rencontres. Ces hiatus sont d'autant plus pardonnables, qu'il n'y a pas d'autre façon d'exprimer ces pensées, et qu'il serait fâcheux de sacrifier l'intérêt de l'idée à une question d'harmonie très controversée. L'hiatus « il y a » est plus harmonieux que beaucoup de rencontres de sons semblables séparés pourtant par une consonne.

Ce dernier cas est très rare chez la Fontaine. Il n'y a pas de poètes chez qui l'on trouve aussi peu de cacophonies. C'est que La Fontaine aurait pu s'appliquer à lui-même, avec quelques variantes, sa fable sur ceux qui ont le goût difficile, sur ces délicats qui ne peuvent jamais se satisfaire eux-mêmes. Philinte pour les autres, Alceste pour lui-même (ce qui est la bonne méthode), il se corrige sans cesse. On sait au prix de quels efforts il arrive à la grâce.

Son vers est si harmonieux que j'ai trouvé seulement ces quelques passages où l'on pourrait relever une certaine dureté :

Or un jour qu'*au haut et au* loin. (I, 134, 9.)
Le juge prétendait qu'à tort *et à* travers. (I, 138.)
Nous prenions chac*un une* faucille. (I, 358, 60.)
Exer*ça sa* fureur. (I, 246, 30.)
Le Charton dit au Porc : « Qu'as-*tu tant à te* plaindre? » (II, 271, 13.)
Plus j'y pense et plus j'*en en*rage [3].
Je ne *vous vou*lais point alléguer la patrie. (VII, 616, 356.)

Quant aux vers monosyllabiques, ils sont si nombreux dans les Fables que l'on en peut conclure ceci : La Fontaine n'y trouvait aucune faute contre l'harmonie, quoi qu'en eût pu dire Malherbe.

1. Ed. Marty-Laveaux, IV, 456.
2. VIII, 444, 65. Encore est-il tiré d'une pièce en style marotique.
3. IV, 29, 218. Cette faute-là est bien voulue, puisque la première édition porte :

Plus j'y pense et plus j'enrage.

Car toi, Loup, tu te plains, quoiqu'on ne t'ait rien pris. (I, 137, 14.)
Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe. (I, 171, 2.)
J'en veux faire à ma tête. Il le fit, et fit bien. (I, 204, 80.)
Ce que je vous dis là, l'on le dit à bien d'autres. (I, 252, 19.)
Je le fais; et je baise un beau sein quand je veux. (I, 272, 14.)
Il prend à tous les mains; il meurt; et les trois frères. (I, 339, 32.)
Ce que je tiens, dit-il, est-il en vie ou non? (I, 342, 11.)
Qu'il eût du chaud, du froid, du beau temps, de la bise. (II, 13, 12.)
Dans l'ombre et dans les fers. — A ces mots il se livre. (II, 293, 36.)
Mit son lit en plein champ, loin des toits, sous les cieux. (II, 295, 48.)
Que ne l'a-t-il donc dit? Mais nul d'eux ne l'a su. (II, 297, 78.)
Qu'il plaît au Sort : c'est là l'un des points de leur loi. (II, 391, 11.)
On perd du temps au choix, on tente, on veut tout faire. (II, 429, 34.)
Est pris, mis en un sac; et ce qui fut le pire. (III, 4, 8.)
Le nôtre, un peu trop vieux pour voir au fond des eaux. (III, 19, 8.)
Pour un âge et des temps qui n'en ont plus que faire. (III, 24, 15.)
Le conte est du bon temps, non du siècle où nous sommes. (III, 47, 10.)
Plus ils sont, plus il coûte; et je ne les tiens bons. (III, 97, 36.)
En est-il? dit le Loup. Pour moi je n'en vois guère. (III, 191, 87.)
Dieu fit bien ce qu'il fit, et je n'en sais pas plus. (III, 229, 42.)
On en vient sur un rien pour les trois quarts du temps. (III, 229, 44.)
Je le veux, dit le Loup : il m'est mort un mien frère. (III, 234, 38.)
Peu de grands sont nés tels en cet âge où nous sommes. (III, 249, 11.)
Car, si je ne suis Dieu, tout au moins je suis roi. (VII, 176, 543.)
On ne vous l'a pas dit peut-être au fond d'un bois. (VII, 220, 480.)
Que ma bouche en dit moins qu'il n'en est dans mon cœur. (VII, 602, 94.)

La conclusion, c'est que là où La Fontaine semble se rapprocher de Malherbe et se conformer à ses règles sur l'harmonie des vers, il ne fait qu'obéir à son instinct de poète, ou, si l'on préfère, suivre ce raisonnement : à égalité de valeur intrinsèque, de deux pensées, celle qui est rendue de la façon la plus mélodieuse est supérieure à l'autre, et, en somme, plus poétique. Mais, sitôt que la règle de Malherbe lui semble plus formelle que réelle, lorsqu'elle interdit, par exemple, l'hiatus non parce qu'il est dur, mais parce qu'il présente une rencontre de voyelles, si douce qu'elle soit; lorsqu'elle proscrit le vers monosyllabique, non point parce qu'il est dur, mais parce qu'il se compose de mots d'une syllabe, La Fontaine s'insurge nettement, et ne prend conseil que de son génie.

Nous l'allons prouver tout à l'heure

pour la rime.

IV

La Rime.

Naturellement nous n'avons même pas à nous demander si La Fontaine a respecté les minuties du code de Malherbe, les trois premières règles en particulier; si l'on trouve chez lui rimant ensemble le simple et le composé, des mots provenant de la même racine, ou qui ont quelque convenance entre eux. Car nous allons constater les violations les plus flagrantes des deux règles suivantes, les plus importantes, les seules qui présentent un intérêt véritable, une valeur objective [1].

Il est bon d'abord de rappeler la protestation très nette de La Fontaine contre la richesse de la rime. Dans la deuxième fable du premier livre, où il se représente discutant avec un critique que l'on peut indifféremment appeler Malherbe ou Boileau, il vient de risquer la rime de *priant* avec *amant* :

> Je vous arrête à cette rime,
> Dira mon censeur à l'instant;
> Je ne la tiens pas légitime,
> Ni d'une assez grande vertu :
> Remettez, pour le mieux, ces deux vers à la fonte.
> Maudit censeur! te tairas-tu?

Et le censeur aurait beaucoup à dire sur des rimes comme celles-ci :

Repas et *goujats* (I, 102); *Appas* et *lacqs* (II, 17); *Economat* et *achapt* (II, 262); *Mars* et *parts* (III, 371); *An* et *Abraham* (V, 121); *Dan* et *Amsterdam* (V, 96); *Flouët* et *étroit* (I, 107); *Vérité* et *assuré* (I, 114); *Nette* et *entrefaite* (I, 169); *Forests* avec *procez* (I, 49); *Circonspect* et *bec* (I, 341); *Modèle* et *belle* (I, 111); *Apprests* et *frais* (I, 57); *Bled* et *mutilé* (I, 330); *Aînesse* et *Grèce* (I, 89); *Vitesse* et *serait-ce* (I, 171); *Jette* et *arreste* (I, 42); *Echappées* et *empruntées* (II, 91); *Rollet* et *bouquet* (II, 87); *Coucher* et *Berlinguier* (II, 97); *Cercueil* et *deuil* (IV, 18); *Chien* et *Bethléem* (V, 65); *Net* et *Cornay* (V, 51); *Rominagrobis* et *souris* (I, 436); *Fils* avec *petits* (I, 90); *L'entend-il* avec *outil*

1. Toutes les références de ce paragraphe sont faites à l'édition Marty-Laveaux, qui reproduit l'orthographe de la dernière édition publiée du vivant de La Fontaine : la question de l'orthographe est très importante pour la rime.

(I, 287); *Soucie* et *fantaisie* (I, 72); *Philosophie* et *compagnie* (II, 202); *Miraut* et *tost* (I, 116); *Idiots* et *animaux* (I, 289); *Non* et *donc* (I, 284); *Phantosme* et *royaume* (I, 99); *Carrosses* avec *nopces* (I, 129); *L'ost* et *Renaud* (II, 193); *Factotum* et *soupçon* (II, 149); *Gros* et *brocs* (IV, 92); *Repos* et *Vaux* (V, 34).

Il ne faut donc pas s'étonner de rencontrer très fréquemment des rimes de Chartres dans La Fontaine [1]. Notre poète fait rimer :

Déçeuë avec *issuë* (IV, 22); *Deus* avec *plus* (I, 221); *Écheût* avec *fust* (I, 122); *Gageure* avec *avanture* (II, 102); *Seur* avec *dur* (I, 112); *veu* avec *retenu* (I, 46).

Faibles pour l'œil, ces rimes sont au contraire relativement exactes pour l'oreille. Il ne faudrait pas en conclure que La Fontaine se préoccupe de satisfaire pleinement un auditeur. Sans doute, c'est quelquefois l'ignorance de la prononciation du XVIIe siècle qui nous fait concevoir des doutes sur la valeur de certaines rimes. Ainsi *Adam* rime exactement avec *Cam*, d'après les grammairiens de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe [2]. *Examen* peut rimer fort bien avec *hymen*, parce que les uns prononcent *examène* et *hymène*, les autres *hymin*, *examin* [3].

Mais très souvent, nous constatons que La Fontaine se contente d'une assonance assez vague : il mettra à la rime :

Dieu sait et *hic jacet* (IV, 333); *net* avec *baudet* (I, 188); avec *met* (I, 249); avec *cabinet* (III, 298); *Monsieur* avec *flatteur* (I, 40); avec *rieur* (I, 217); avec *honneur* [4].

Je ne sais s'il n'est pas plus irrégulier encore de faire rimer ensemble des longues et des brèves. La Fontaine ne s'en fait pas faute, lui qui met :

Parnasse avec *grâce* (I, 220); *Saule* avec *école* (I, 58); *Parole* avec *rôle* (I, 142); *Sausse* avec *endosse* (V, 52).

Il faut ajouter à cette liste des infractions aux règles de Malherbe quelques rimes normandes assez rares :

L'air rime avec *enfermer* (IV, 341); *cher* avec *chercher* (I, 145); avec *consumer* (II, 213); avec *rocher* (IV, 199); avec *toucher* (V, 102); *fiers* avec *volontiers* (I, 112); avec *humilier*

1. Cf. pour mémoire Thurot, I, 445-447, et 517-520.
2. V, 97. — Cf. Thurot, II, 475.
3. Cf. Thurot, II, 473-474.
4. II, 291. — Cf. Thurot, II, 165.

(II, 203); avec *estafier* (IV, 27); *mer* avec *massacrer* (II, 118); avec *manger* (II, 127); avec *rochers* (III, 27). Pour la sixième et dernière règle sur les vers léonins, je dois reconnaître qu'il n'y en a pas un très grand nombre chez La Fontaine. Est-ce par déférence pour Malherbe? Je croirais plus volontiers que La Fontaine a senti l'inconvénient de cette irrégularité surtout à cause du vers libre. La rime léonine présente en effet tous ses inconvénients dans les vers de mesure inégale, bien plus que dans l'alexandrin : elle ajoute aux coupes prévues par le poète des coupes supposées par l'auditeur. Je ne puis donner de ce genre de faute qu'une liste relativement courte :

Il sera *Dieu*; même je *veux*. (I, 266.)
Et nous achève*rons*
Notre mois*son* quand nous pour*rons*. (I, 140.)
Louis et le destin me semblent de con*cert*
Entraîner l'Uni*vers*. Venons à notre fable [1].

Il ne faudrait pas conclure de tout cela que La Fontaine a évité de parti pris la rime riche. Il l'admet au contraire très bien à l'occasion. Mais il ne la recherche pas. La rime semble avoir occupé un rang si secondaire dans ses préoccupations poétiques qu'il lui est arrivé une distraction unique : il a oublié une fois la seconde rime, dans la fable 7 du livre VII, et a laissé imprimer le passage fautif dans toutes les éditions qu'il a pu corriger :

Sa grimace déplut : le Monarque irrité
L'envoya chez Pluton faire le dégoûté.
Le Singe approuva fort cette sévérité,
Et, flatteur excessif, il loua la *colère*
Et la griffe du Prince, et l'antre, et cette odeur, etc. [2].

1. I, 354. — Cf. Fables, l. II, f. 13, v. 7; f. 14, v. 28; f. 15, v. 23; l. III, f. 1, v. 51; l. IV, f. 2, v. 16 sqq.; f. 3, v. 1; f. 19, v. 47; l. V, f. 13, v. 5; f. 20, v. 23 et v. 30; l. VI, f. 3, v. 11; l. VII, f. I, v. 21; f. 3, v. 2; l. VIII, f. 9, v. 20, l. IX, f. 10, v. 10; Discours à Mme de la Sablière, v. 19; l. X, f. 4, v. 33; f. 10, v. 28, 29; l. XII, f. 1, v. 74; f. 2, v. 27; f. 10, v. 17; f. 15, v. 66; f. 23, v. 37.

2. Cf. la note de l'édition Hachette, II, 131. — Cf. deux rimes masculines différentes de suite : Fables, l. IV, f. 18, v. 9. Il y faudrait joindre une autre distraction si *Ragotin* était de lui :

Sortez, allez attendre Isabelle ici *près*,
Courez, et vous, songez à la suivre de *près*. (IV, 309.)

Je citerai pour mémoire, comme singularités, quatre rimes masculines de suite :

Quiconque avec elle naîtra
Sans faute avec elle mourra,
Et jusqu'au bout contredira,
Et s'il peut encor par delà. (I, 107.)

La correction très ingénieuse, imaginée par Montenault :

Sa grimace déplut : le Monarque irrité
L'envoya chez Pluton faire
Le dégoûté,

cette correction, dis-je, supprime la faute. Je ne sais s'il ne vaut pas mieux la conserver. Ce n'est qu'une distraction de plus au compte du Bonhomme; et là où Boileau verrait un cas pendable, un crime de lèse-prosodie, je ne trouve qu'une peccadille, et une preuve de plus de l'indifférence de La Fontaine pour la question de la rime.

V

La Césure.

Au contraire, la césure attire toute son attention, naturellement, puisque la plus grande partie de l'harmonie de nos vers en vient. Et naturellement aussi La Fontaine ne se pique pas de suivre les règles de Malherbe, bonnes pour un apprenti poète, non pour un maître qui a fait son chef-d'œuvre, et ne se préoccupe guère de ne jamais séparer le sujet du verbe, l'attribut de l'auxiliaire, etc.

Après avoir constaté que la grande majorité des alexandrins est régulièrement coupée à l'hémistiche, j'ajouterai que La Fontaine sait éviter pourtant toute monotonie, même dans ces vers presque trop réguliers, en coupant les deux hémistiches par des césures placées en différents endroits [1].

Un de ses rythmes préférés est l'alexandrin quaternaire, coupé de trois en trois syllabes :

La Fontaine a également composé une pièce toute en rimes masculines « à la manière de Neuf-Germain » :

Va chez le Turc et le Sophi,
Muse, et dis de Tir à Calis,
Que malgré la ligue d'Augsbourg,
Monseigneur a pris Philipsbourg, etc. (V, 184.)

Enfin il a composé une épître monorime en *ure* (V, 217).

1. Une fois pour toutes, m'appuyant, pour ces coupes, sur le sens, je prie que l'on ait confiance en moi pour la façon dont je place les césures dans mes citations : le sens du contexte ordonne impérieusement les coupes que j'indique, et non celles que l'on pourrait imaginer, à première lecture, sur ces vers isolés. La plupart des exemples sont pris, à dessein, dans les Fables, qui sont le point de perfection de son talent de versificateur.

3 — 3 — 3 — 3

Qu'un logis, | où lui-même | il n'entrait | qu'en rampant. (II, 186, 19.)
Dont l'abord, | dont la voix, | dont le nom | fait rougir. (II, 277, 50.)
A celui | du Chasseur | et du Loup | de ma fable. (II, 348, 12.)
J'en aurai, | dit le Loup, | pour un mois, | pour autant. (II, 350, 40.)

La Fontaine a tiré une fois du mélange de ce rythme et de l'alexandrin de Malherbe un effet très heureux : trois vers coupés seulement à l'hémistiche décrivent la fatigue d'un malheureux, dont la marche devient de plus en plus saccadée, au quatrième vers coupé en quatre parties :

Un pauvre Bûcheron, | tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot | aussi bien que des ans
Gémissant et courbé, | marchait à pas pesants,
Et tâchait | de gagner | sa chaumine | enfumée. (I, 107.)

On trouve encore, quoique moins fréquemment, des rythmes comme ceux-ci :

4 — 2 — 3 — 3

Mais c'est demain | qu'il faut | tout de bon | écouter. (I, 356, 38.)

4 — 2 — 6

Un roitelet | pour vous | est un pesant fardeau. (I, 126, 3.)

3 — 3 — 2 — 4

Le destin | se montra | soigneux | de la pourvoir. (II, 115, 8.)

Ce qui ajoute encore à la variété de ces rythmes, c'est que les césures n'ont pas toutes la même importance, et que celle du milieu du vers n'est pas toujours la plus sensible :

Elle, || qui n'était pas | grosse || en tout | comme un œuf. (I, 66, 3.)
Dépose | en son giron | ses œufs, || et croit qu'en paix. (I, 151, 33.)
Mais j'ai les miens, | la cour, || le peuple || à contenter. (I, 200, 24.)

Je ne crois pas que l'on puisse trouver étrange cette façon de scander les vers de La Fontaine. Les partisans déclarés de l'alexandrin genre Malherbe y trouvent la césure à l'hémistiche, ce qui leur semble capital : ils transigeront facilement sur la question des césures secondaires. Au risque de leur déplaire, il faut aller plus loin, et reconnaître que La Fontaine a employé un nombre considérable d'alexandrins ternaires, c'est-à-dire coupés par deux césures, dont aucune n'est à l'hémistiche, ce que Becq de Fouquières appelle des rythmes du système romantique [1].

1. P. 136. Je suis sa classification.

N° 1

4 — 4 — 4

Il n'avait pu | donner d'atteinte | à la volaille. (III, 109, 5.)
Découragés | de mettre au jour | des malheureux. (III, 149, 68.)
Nous souhaitons | de voir leurs jours | bientôt bornés. (III, 150, 71.)
Elle et ses sœurs | n'ont pas l'esprit | que vous avez. (III, 199, 36.)
Un bûcheron | venait de rompre | ou d'égarer. (III, 288, 1.)
Je me sens né | pour être en butte | aux méchants tours. (IX, 173, 20.)

N° 2

3 — 5 — 4

Quant à moi, | j'y mettrais encor | l'œil de l'amant. (I, 35, 2.)
Cela dit, | maître Loup s'enfuit, | et court encor. (I, 73, 41.)
Que c'était | une masse informe | et sans beauté. (I, 78, 18.)
C'est assez | qu'on ait vu par là | qu'il ne faut point. (I, 160, 33.)
Disait-il, | en voyant leur ombre | avec douleur. (II, 29, 8.)
La belette | avait mis le nez | à la fenêtre. (II, 185, 10.)
Tout à l'heure | annonçait malheur | à quelque oiseau. (II, 362, 13.)
En voici. | S'il vous est venu | quelque querelle. (II, 266, 15.)
Celui-ci | n'était pas encor | privé des yeux. (III, 270, 12.)
Excessive | à payer ses soins | avec usure. (III, 306, 12.)

N° 3

3 — 4 — 5

. . . .

N° 4

4 — 3 — 5

Amour et vers, | tout est fort | à la cavalière. (VII, 147, 8.)

N° 5

5 — 4 — 3

. . . .

N° 6

5 — 3 — 4

. . . .

N° 7

4 — 5 — 3

Venez, Singe; | parlez le premier, | et pour cause. (I, 77, 6.)
Dame Fourmi | trouva le Ciron | trop petit. (I, 78, 23.)
Disant ces mots | il fait connaissance | avec elle. (I, 278, 25.)
Un villageois | avait à l'écart | son logis. (I, 330, 4.)
Ce chien-ci donc | étant de la sorte | atourné. (II, 144, 13.)
Qu'un tel trésor | était en tel lieu. | L'homme au vœu. (II, 423, 22.)
Disant ces mots, | il vit des Bergers, | pour leur rôt. (III, 31, 23.)

N° 8

2 — 5 — 5

Sinon, | il consentait d'être, | en place publique. (II, 66, 23.)

N° 9

5 — 5 — 2

. . . .

N° 10

5 — 2 — 5

. . . .

N° 11

2 — 6 — 4

La tête | avait toujours marché | devant la queue. (II, 193, 9.)
Du temps | où l'on se doit résoudre | à ce passage. (II, 207, 4.)
Voulait | que l'on trouvât remède | à la vieillesse. (II, 223, 2.)
Toujours | il en tombait quelqu'un : | autant de pris. (III, 299, 22.)

N° 12

4 — 6 — 2

Chemin faisant, | il vit le col du Chien | pelé. (I, 72, 32.)
En toute chose | il faut considérer | la fin. (I, 219, 31.)
Fiez-vous y; | les vents et les voleurs | viendront. (I, 269, 31.)
Soit obligé | d'avoir incessamment | les yeux. (II, 236, 4.)
Qu'avez-vous donc? | lui dit un de ces Rats; | parlez. (III, 354, 22.)

N° 13

3 — 6 — 3

C'est pourquoi | vous n'avez qu'un parti | qui soit sûr. (I, 84, 49.)
Qu'un renard | qui cajole un corbeau | sur sa voix. (I, 131, 37.)
Celui-ci | ne voyait pas plus loin | que son nez. (I, 217, 3.)
Messer Loup | attendait chape-chute | à la porte. (I, 330, 5.)
Bien ou mal, | je le laisse à juger | aux experts. (II, 3, 16.)
Prends ton pic, | et me romps ce caillou | qui te nuit. (II, 61, 27.)
Tout le jour, | il avait l'œil au guet; | et la nuit. (II, 220, 44.)
Crut la chose, | et promit ses grands dieux | de se taire. (II, 240, 13.)
Certain chien, | qui portait la pitance | au logis. (II, 244, 5.)
L'homme eut peur; | mais comment esquiver? | et que faire? (II, 261, 27.)
Le Vautour | s'en allait le lier, | quand des nues. (II, 364, 48.)
Dans un bois : | il y fit des fagots, | dont la vente. (III, 91, 45.)

N° 14

1 — 6 — 5

. . . .

N° 15

5 — 6 — 1

. . . .

Il faut d'abord remarquer que si, sur ces quinze rythmes romantiques, sept ne figurent pas dans La Fontaine, les deux derniers non plus ne se trouvent pas chez V. Hugo [1]; que le troisième rythme, 3 — 4 — 5, et le dixième, 5 — 2 — 5, ne doivent pas non plus compter; car, pour remplir ce cadre, Becq de Fouquières a été obligé de placer ses césures non pas à la fin, mais au milieu d'un mot, après la syllabe accentuée, avant la syllabe muette :

Par la *chaî*—ne des mœurs *pu*—res et des lois *sa*ges.
Et sans vous trai*ter*, — vous, *prin*—ces, et vos com*pa*gnes.

Trouvant inadmissible [2] cette façon de couper le vers, je n'ai pas relevé dans les fables de La Fontaine les exemples où, en sectionnant aussi arbitrairement les vers du poète, j'aurais pu obtenir ce genre de rythmes. On peut donc dire que, sur les onze types d'alexandrins ternaires qui composent réellement la gamme des vers romantiques chez Hugo, il n'y en a que trois qui ne figurent pas chez La Fontaine, le cinquième, 5 — 4 — 3, le sixième, 5 — 3 — 4, et le neuvième, 5 — 5 — 2.

En revanche on trouve chez lui des alexandrins où un des éléments compte plus de six syllabes :

1 — 3 — 8

Leur ours,
Leur, | à leur compte, | et non à celui de la bête. (I, 427, 10.)
Non, | dit l'ami, | ce n'est ni l'un ni l'autre point. (II, 266, 19.)

1 — 8 — 3

Eh | comme vous allez vous-même! | dit la fille. (III, 240, 20.)

1. Becq de Fouquières, p. 141.

2. Je dois reconnaître pourtant que cette théorie est partagée par M. Faguet : « *Les e muets sont les fortes césures des vers français*; elles (les syllabes muettes) rendent la césure plus forte lorsqu'elles sont placées à la césure; elles font alors comme un trou dans le vers.

« Hugo a tiré de ce secret des beautés rythmiques de premier ordre. Il avait dit dans *Marion* :

C'est l'affaire du corps, mais que m'importe à moi!
Lorsque la lourde tombe a clos notre paupière,
L'âme lève du doigt le couvercle de pierre,
Et s'envo | le! » | — « Monsieur le conseiller du Roi! »

Dix-neuvième siècle, Lecène et Oudin, 1893, p. 245.

1 — 4 — 7

Puis, | chaque canard | prend ce bâton par un bout. (III, 15, 20.)

1 — 7 — 4

Et, | si la qualité de vierge | est souhaitable. (VI, 295, 314.)

2 — 7 — 3

N'avoir | que ses moutons et son chien | pour témoins. (I, 131, 41.)
Qu'on crut | qu'un tel discours méritait. | On choisit. (III, 152, 89.)
Le chat | était souvent agacé | par l'oiseau. (III, 197, 4.)

3 — 2 — 7

J'en vois deux, | dont l'une | est qu'entre nos ennemis. (III, 157, 36.)

4 — 8

Mais un canal | formé par une source pure. (I, 92, 14.)
L'imprudent Malc, | voulant mettre à couvert son âme. (VI, 293, 282.)

3 — 9

C'est assez, | me dira quelqu'un de nos auteurs. (I, 131, 32.)

2 — 10

Miroirs, | de nos défauts les peintres légitimes. (I, 93, 26.)

Nous avons déjà vu dans Corneille de ces vers peu harmonieux, que, faute d'un meilleur terme, j'ai baptisés : amorphes. Ils choquent l'harmonie : ils choquent l'oreille. Peut-être ma façon de les scander paraîtra à quelques-uns choquer sinon le bon sens, du moins une vénérable tradition.

Je répondrai que les césures dépendent, non de l'harmonie, qui est très subjective, et permet bien des interprétations, également plausibles, mais du sens, sur lequel il est rarement permis d'avoir deux opinions, car une seule est vraie [1].

Pourtant, en reprenant presque tous les exemples que j'ai cités, on pourrait, sans trop altérer la pensée, conserver les césures que j'ai indiquées en vue de la parfaite clarté du sens, et en ajouter une, plus ou moins forte, après le sixième pied, en vue de retrouver l'harmonie classique de l'alexandrin tel que l'ont rêvé Malherbe, Boileau,

1. On peut seulement différer d'opinion sur telle ou telle coupe de vers lorsque l'on peut tirer du texte deux variantes de la même pensée. Ainsi on peut lire de deux façons le vers suivant,

Maudit châ*teau*! — maudit a*mour*! — maudit voy*age*. (VII, 385, 1246.)
Mau*dit* — château! — mau*dit* — amour! — mau*dit* — voyage,

suivant que l'on veut insister sur le nombre des choses que l'on peut maudire, ou sur la répétition de l'idée de malédiction. Mais ces cas sont rares; et presque toujours le sens indique une seule façon de couper le vers.

et leur école. Mais, ce faisant, on trahirait, je crois, les intentions du poète, aussi complètement que si l'on se livrait à la même besogne sur les vers de Hugo : ils pourraient presque tous, même les plus romantiques, recevoir sans trop de gêne cette césure de surcharge. Et pourtant, ce serait aller contre la volonté bien arrêtée de Hugo, que de rétablir partout une coupe qu'il préférait abandonner de temps en temps.

Lorsque La Fontaine se conforme à la règle de l'hémistiche, il le fait si nettement que les plus décidés partisans de la prosodie moderne ne pourraient, à moins de paradoxe médiocre, découper le moindre alexandrin ternaire dans ces deux hémistiches. Lorsque, au contraire, il affranchit du même coup sa pensée et sa forme d'une entrave aussi rigoureuse, il faut le suivre et ne pas essayer de l'enchaîner malgré lui.

Il faut de plus éviter de tomber dans l'erreur qui consisterait à croire que toute syllabe accentuée dans un mot de valeur détermine toujours une césure. On peut, sans arrêter la cadence du vers, sans suspendre la régularité du débit, souligner en passant d'une inflexion de voix un mot après lequel il est pourtant interdit de s'arrêter, parce que le sens vous ordonne de marcher encore; il y a dans les citations que je viens de faire un certain nombre d'alexandrins ternaires qui pourraient paraître quaternaires, si l'on faisait la faute de confondre la syllabe accentuée, placée à l'hémistiche, avec une césure.

Enfin, il faut, bon gré mal gré, se résoudre à placer les césures aussi irrégulièrement que je l'ai fait, si l'on veut lire tout haut, et bien lire, les vers de La Fontaine. J'ai entendu M. Legouvé émietter, pour ainsi dire, les alexandrins du poète, et la pensée n'en paraissait que plus forte, plus vive, plus poétique. Qui aurait essayé après cela de lire les mêmes vers sur l'éternelle mesure à deux temps de Malherbe, aurait semblé vouloir parodier La Fontaine. J'en appelle à quiconque a lu tout haut une fable devant un public d'auditeurs, ou une classe d'élèves : on est obligé de couper ailleurs qu'à l'hémistiche plus d'un de ces vers, si l'on veut qu'ils portent.

Ce qui vient encore, je pense, corroborer la théorie que je présente, c'est la coupe du vers de dix syllabes. On se rappelle que Malherbe voulait que l'on plaçât une césure après le quatrième pied, et nulle part ailleurs. Or, après avoir reconnu que La Fon-

taine coupe ainsi la plus grande partie de ses vers décasyllabes [1], je ferai remarquer que le poète place quelquefois cette césure unique autre part qu'à sa place légale [2].

Sa face | était de pleurs toute baignée. (I, 364, 39.)

D'autres fois, outre la césure du quatrième pied, La Fontaine en imagine d'autres.

4 — 3 — 3

Les vents me sont | moins qu'à vous | redoutables. (I, 127, 20.)

4 — 4 — 2

Mit en dépôt | un cent de fer | un jour. (II, 355, 46.)

Ou encore cette première partie est divisée elle-même :

2 — 2 — 6

Ami, | dit-il, | je sais que tu me quittes. (II, 304, 28.)

1 — 3 — 6

Qui, | maudissant | sa curiosité. (II, 365, 57.)

Enfin certaines coupes sont plus irrégulières encore, comme celle ci :

2 — 5 — 3

Un loup | n'avait que les os | et la peau. (I, 70, 1.)

Ces exceptions, rares en somme dans le décasyllabe, sont, au contraire, assez nombreuses pour former une partie de la règle dans le vers de huit pieds. La Fontaine semble s'être travaillé à modifier à l'infini la règle si étroite de Malherbe qui, là encore, propose de couper le vers en deux hémistiches. On voit d'ici la monotonie d'un pareil ron-ron, si j'ose m'exprimer ainsi. Rien n'égale au contraire l'admirable variété des coupes que La Fontaine a eu le talent d'introduire dans ce vers si court, partant réfractaire, pour un observateur superficiel, aux combinaisons harmonieuses. Par l'heureux emploi qu'il en a su tirer, notre poète a fait de l'octosyllabe son vers par excellence [3]. On est surpris en effet de constater que l'ingénio-

1. Exemple vingt-quatre vers de suite, ainsi coupés, au tome I, p. 115, 116, et cinquante-trois semblables, à la file, au tome III, p. 273-379.

2. La Fontaine revenait ainsi plus ou moins consciemment aux libertés de l'ancienne prosodie. — Cf. Gaston Paris, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, 1862, p. 112, 113.

3. Cf. de Gramont, p. 120.

sité du poète a su couper ce vers, en apparence aussi simple, de dix-neuf façons différentes :

N° 1
4 — 4

C'est la coupe de Malherbe, la plus régulière si l'on veut : elle est loin de prédominer dans La Fontaine :

Et le mâtin | était de taille. (I, 71, 8.)

N° 2
1 — 7

Tout, | à la pointe de l'épée. (I, 72, 20.)
Sort | pour aller chercher sa proie. (II, 324, 10.)

N° 3
2 — 6

Ami, | lui dit son camarade. (I, 69, 16.)
Miroirs | aux poches des galants,
Miroirs | aux ceintures des femmes. (I, 92, 10.)
Mais quoi? | le canal est si beau. (I, 93, 19.)
A l'œuvre | on connaît l'artisan. (I, 120, 1.)
Vraiment, | me diront nos critiques. (I, 130, 14.)
Un bœuf | est plus puissant que toi. (I, 136, 7.)
Menait, | en empereur romain. (I, 158, 2.)
Le Paon | se plaignait à Junon. (I, 181, 1.)
Ce chien, | parce qu'il est mignon. (I, 283, 12.)

N° 4
3 — 5

Sans mentir, | si votre ramage. (I, 63, 7.)
Le corbeau | honteux et confus. (I, 64, 17.)
Tout marquis | veut avoir des pages. (I, 67, 14.)
Il marchait | d'un pas relevé. (I, 68, 5.)
L'attaquer, | le mettre en quartiers,
Sire Loup | l'eût fait volontiers. (I, 71, 5.)

N° 5
5 — 3

Le saisit au frein | et l'arrête. (I, 68, 10.)
Sur son embonpoint | qu'il admire. (I, 71, 12.)
Au lieu qu'on nous mange, | on nous gruge. (I, 122, 35.)
Le Perroquet dit : | Sire Roi. (III, 67, 45.)

N° 6
6 — 2

Il ne tiendra qu'à vous, | beau sire. (I, 71, 13.)
Ne me retarde point, | de grâce. (I, 176, 7.)
Si ce qu'on dit d'Esope | est vrai. (I, 191, 1.)

Il faut ajouter les vers qui présentent deux césures :

N° 7

1 — 2 — 5

Hé ! | bonjour, | Monsieur du Corbeau. (I, 63, 5.)
Et | la peur | se corrige-t-elle ? (I, 172, 12.)
Oh ! | dit-il, | j'en fais faire autant. (I, 173, 26.)
Puis | enfin | se mettent en quête. (I, 256, 27.)
L'âne | un jour | pourtant s'en moqua. (II, 299, 2.)

N° 8

1 — 3 — 4

Sont, | disait-il, | bien malheureux. (I, 172, 6.)
Et | parmi nous | la Providence. (I, 168, 13.)
Puis, | ressortant, | font quatre pas. (I, 256, 26.)
Crut, | pour ce coup, | que ses malheurs. (II, 364, 52.)

N° 9

1 — 4 — 3

Qui | voulant en faire | à sa tête. (I, 159, 14.)
Lui, | le conducteur | et l'éponge. (I, 159, 24.)

N° 10

1 — 5 — 2

Quoi ? | Ce n'est pas encor | beaucoup. (I, 230, 14.)
Elle | et Que si Que non, | son frère. (II, 69, 6.)

N° 11

2 — 2 — 4

Le Chêne | un jour | dit au Roseau. (I, 126, 1.)
Par monts, | par vaux, | et par chemins. (I, 159, 8.)
Que bien, | que mal, | elle arriva. (II, 365, 61.)

N° 12

2 — 3 — 3

Lui tint | à peu près | ce langage. (I, 63, 4.)
Les dieux, | sa maîtresse, | et son roi. (I, 98, 2.)
Portait, | comme on dit, | les bouteilles. (I, 159, 6.)
Chassant | devant lui | l'autre bête. (I, 159, 13.)
Pondait | tous les jours | un œuf d'or. (I, 405, 4.)
On mit | près du but | les enjeux. (II, 32, 10.)
Se fit, | un beau jour, | amener. (III, 124, 3.)

N° 13

2 — 4 — 2

Disant : | Regardez bien, | ma sœur. (I, 66, 6.)

N° 14

3 — 1 — 4

Près de là | passe | une Cigogne. (I, 230, 7.)

N° 15

3 — 2 — 3

Se croyant, | pour elle, | un colosse. (I, 78, 24.)
Et je crois | qu'à moins | on s'effraye. (I, 95, 16.)
Répliqué, | crié, | tempêté. (I, 137, 10.)
Se pressa, | dit-on, | tellement. (I, 229, 3.)
Bon soupé, | bon gîte, | et le reste. (II, 362, 17.)

N° 16

4 — 2 — 2

Laissez-leur prendre | un pied | chez vous. (I, 147, 19)

Certains de ces petits vers comptent jusqu'à trois césures :

N° 17

1 — 1 — 2 — 4

L'un | doux, | bénin | et gracieux. (II, 16, 8.)

N° 18

2 — 2 — 1 — 3

Un songe, | un rien, | tout | lui fait peur. (II, 268, 30.)
S'écrie, | et dit : | Ah! | si j'étais. (III, 280, 71.)

N° 19

Enfin quelques-uns, mais en fort petit nombre, ne présentent pas la moindre césure :

Qui le fait pleurer de tendresse. (I, 72, 31.)
Selon les lois municipales. (I, 192, 12.)

Un vers aussi souple a bien ces *grâces légères* que La Fontaine reconnaît à ses fables [1]. Ces coupes différentes permettent au poète de varier à l'infini les effets qu'il veut obtenir. Même dans de longues suites d'octosyllabes, on ne sent pas la moindre monotonie, parce que rien ne ressemble moins au rythme 3 — 5 que le rythme 4 — 4, etc. Ainsi nous pouvons définir une partie de cette grâce indéfinissable du début de la fable des Deux Pigeons, en remarquant qu'il consiste en trois vers de césures différentes, et que le quatrième,

1. II, 229, 3.

écrit sur le même rythme que le premier, ferme harmonieusement la période :

3 — 5	Deux pigeons | s'aimaient d'amour tendre.
2 — 6	L'un d'eux | s'ennuyant au logis,
4 — 4	Fut assez fou | pour entreprendre
3 — 5	Un voyage | en lointain pays. (II, 361.)

De même, dans le morceau suivant, l'apparente simplicité du récit est compatible avec un raffinement caché dans le mélange des rythmes :

2 — 2 — 4	Ce chien | parlait | très à propos.
5 — 3	Son raisonnement | pouvait être
2 — 6	Fort bon | dans la bouche d'un maître,
1 — 2 — 5	Mais, | n'étant | que d'un simple chien.
3 — 5	On trouva | qu'il ne valait rien :
4 — 4	On vous sangla | le pauvre drille. (III, 115.)

Le je ne sais quoi qui nous charme dans La Fontaine ne serait-il pas souvent le plaisir inconscient que nous causent ces coupes si variées, que nous ne songeons pas à analyser dans leurs divers éléments, mais qui nous caressent l'oreille?

A coup sûr, nous voilà loin de Malherbe : il y a entre ses vers alignés au cordeau et les césures si variées de La Fontaine la même différence qu'entre un canal régulier, rectiligne, fût-ce celui de Versailles, et une rivière capricieuse, pleine de méandres, celle qu'aiment les vrais poètes [1].

VI

L'Enjambement.

On conçoit qu'un vers aussi libre n'ait pas craint de déborder sur son voisin, en d'autres termes, que l'enjambement figure souvent dans

1. J'ai lu quelque part (est-ce dans About? est-ce dans Taine?) qu'un entomologiste, ayant capturé un superbe papillon, qui fit l'admiration de ses amis, les convia pour le lendemain à un beau spectacle : il devait leur montrer le papillon « préparé ». A l'heure dite, les amis purent contempler, sur une grande feuille de papier blanc, de petites taches grisâtres disséminées : c'était le papillon préparé scientifiquement. — Commettons-nous, dans cette dissection des vers de La Fontaine, un pareil crime de lèse-beauté? Je ne crois pas. On admire plus intimement un poète quand, après avoir étudié pour ainsi dire son anatomie, on le contemple ensuite dans son ensemble. Dans les ateliers, il y a un écorché à côté de l'Apollon; et la structure de l'un fait comprendre la beauté de l'autre.

les œuvres de La Fontaine : si souvent même, que les critiques les plus conservateurs, les adversaires les plus intraitables de l'enjambement, ont bien été obligés de constater sa présence dans les œuvres de notre poète. Seulement, ne pouvant le nier, ni contester que La Fontaine soit un grand poète, ils ont essayé de se tirer d'affaire en prétendant qu'il n'avait travaillé que dans un petit genre [1]; que ce qui était interdit dans les *grands* genres était admissible dans les *petits* : et Richelet de dire avec une condescendance dédaigneuse : « L'enjambement se souffre dans les fables et dans les vers familiers [2] ». Et Quicherat de reprendre cette théorie bizarre : « L'enjambement n'est pas proscrit d'une manière aussi rigoureuse des genres simples, tels que la comédie, la fable, le conte [3]. » Cela permet en effet d'affirmer que les grands poètes n'ont jamais commis ce genre de fautes, bon pour de simples romantiques.

Pouvons-nous admettre encore cette classification des grands et des petits genres? Y a-t-il autre chose que de grands et de petits poètes? Les exemples tirés d'un petit genre traité par un grand écrivain ne sont-ils pas infiniment plus probants que ceux qui figurent dans un grand genre traité par un petit poète? Une fable sans défauts vaut seule *la Henriade*. Ce qui a paru excellent à La Fontaine ne me paraît à dédaigner pour aucun poète, si grand qu'il soit, et si grands genres qu'il traite, tragédie, ode, épopée, encore moins pour de simples auteurs de versifications.

Pour étudier l'enjambement dans La Fontaine, nous ne tiendrons pas très grand compte des signes de ponctuation. Ils n'ont pas toujours au XVIIe siècle la même valeur que de notre temps. C'est ainsi que le point et virgule est employé quelquefois là où une simple virgule nous paraîtrait fort suffisante. C'est ainsi que du vivant de La Fontaine on ponctuait ainsi ce vers :

Quant au Chat; c'est sur nous qu'il fonde sa cuisine [4].

Ici encore le sens sera notre guide, pour rechercher les véritables

1. Ce serait le cas de dire :

In tenui labor, at tenuis non gloria.

2. *Traité de la versification française*, p. 31, dans le *Dictionnaire des Rimes*, 1751.
3. P. 69-70.
4. Ed. Marty-Laveaux, t. I, p. 166. Dans l'édition de Malherbe, Barbin, 1689, le point et virgule est souvent mis à la place d'une virgule.

enjambements; et, dans cette classe, nous croyons pouvoir ranger, comme nous l'avons déjà fait pour Corneille, tous les cas où le sens, sans être rigoureusement terminé avant la fin du second vers, est pourtant suspendu un instant pour reprendre ensuite; où les mots qui commencent le second vers se rattachent plus étroitement à ce qui précède qu'à ce qui suit. Richelet lui-même convient qu'il y a de véritables enjambements en pareils cas [1].

Un Rat des plus petits voyait un Éléphant |
Des plus gros || et raillait le marcher un peu lent, etc. (II, 287, 12.)
Ce corps demeurera |
Bientôt à sec, || et ce sera
Provision pour la semaine. (II, 338, 25.)
Elle lui dit adieu, prend sa volée | et rit
De l'homme, | qui, confus, des yeux en vain la suit. (II, 466, 90.)
Et quant au canal, c'est celui
Que chacun sait, | le livre des Maximes. (I, 93, 27.)
Cul-de-jatte, goutteux, manchot, pourvu qu'en somme
Je vive, || c'est assez, je suis plus que content. (I, 106, 14.)

Quelquefois ce n'est pas un seul, mais toute une série de ces enjambements où la pensée se répand, comme un torrent tombant de cascade en cascade :

En son hôtel il fait venir
Le chanteur, et lui dit : « Or ça, sire Grégoire,
Que gagnez-vous par an? — Par an? Ma foi, Monsieur,
Dit, avec un ton de rieur,
Le gaillard Savetier, ce n'est point ma manière
De compter de la sorte; et je n'entasse guère
Un jour sur l'autre : il suffit qu'à la fin
J'attrape le bout de l'année [2].

Et pourtant la pensée ne se rompt pas avec ces mesures brisées. Ou, pour mieux dire, la mesure n'est pas brisée : les vers se suivent presque sans discontinuité, comme ces grandes houles de la mer qui se poursuivent par ondulations ininterrompues :

Tircis, qui pour la seule Annette
Faisait résonner les accords

1. P. XXX-XXXI.

2. II, 217, 14. Cf. Taine, *La Fontaine et ses fables*, 1877, p. 303 : « Il a retrouvé les coupes de Ronsard proscrites par Boileau. Il a laissé tomber son vers sans s'inquiéter de le briser.... Ce sont là des vers étranges, et dignes de scandaliser les pédants. Où sont les règles saintes des rejets et des césures? Qu'est devenu le vénérable alexandrin? Comment a-t-il pu s'assouplir, et quel est le réformateur naïf qui, sans fracas, sans effort, devance d'un siècle et demi notre révolte romantique? etc. »

D'une voix et d'une musette
Capables de toucher les morts,
Chantait un jour le long des bords
D'une onde arrosant des prairies
Dont Zéphire habitait les campagnes fleuries. (III, 56.)

Il faudrait avoir l'oreille fermée à toutes les jouissances que donnent les beaux vers, pour marquer un temps d'arrêt à chacune de ces rimes, et ne pas conserver, par la lecture, cette continuité si sensible de la période poétique.

Quant aux rejets et enjambements formels, aussi audacieux que ceux des romantiques et des parnassiens, ils sont non pas une exception, mais un procédé dont La Fontaine use librement, et souvent. En voici trois ou quatre spécimens.

Gageons, dit celle-ci, que vous n'atteindrez point
Sitôt que moi ce but. — Sitôt? Etes-vous sage? (II, 32, 4.)
Quelles rencontres dans la vie
Le sort cause! Hippocrate arriva dans le temps, etc. (II, 344, 29.)
On l'appelle nouvelle : en avez-vous ou non
Ouï parler? Ils disent donc, etc. (II, 460, 29.)
Je ne sais quoi plus vif et plus mobile encor
Que le feu; car enfin, si le bois fait la flamme, etc. (II, 476, 211.)

Comme les questions de pourcentage sont très importantes en pareils cas, j'ajouterai qu'il m'est impossible de donner la liste complète de ces enjambements, ni même d'en indiquer en note les références, car (on voudra bien m'en croire sur parole) j'en ai compté plus de deux cents cas uniquement dans les fables.

On rencontre aussi un certain nombre d'enjambements doubles, c'est-à-dire de deux enjambements se suivant immédiatement :

Notre Baudet s'en sut enfin
Passer pour cette fois. Le Chien, mourant de faim,
Lui dit : « Cher compagnon, baisse-toi, je te prie », etc. (II, 300, 17.)
Voici pourtant un cas où tout l'honneur échut
A l'hôte des terriers. Un soir il aperçut
La lune au fond d'un puits : l'orbiculaire image, etc. (III, 133, 9.)
Compère Loup, le gosier altéré,
Passe par là. L'autre dit : « Camarade,
Je vous veux régaler : voyez-vous cet objet? » (III, 134, 30.)
Il ne convient pas à vous-mêmes,
Repartit le Vieillard. Tout établissement [(III, 156, 13.)
Vient tard, et dure peu. La main des Parques blêmes, etc.

Pour réprimer leur babil, irez-vous
Les maltraiter? Vous n'êtes pas peut-être
Assez puissant. Il faut les engager, etc [1].

Je connais même trois exemples d'un triple enjambement :

Symbole des ingrats! être bon aux méchants,
C'est être sot; meurs donc : ta colère et tes dents
Ne me nuiront jamais. » Le Serpent, en sa langue,
Reprit du mieux qu'il put : « S'il fallait condamner, etc. (III, 4, 12.)
N'a-t-on point de présent à faire,
Point de pourpre à donner : c'est en vain qu'on espère
Quelque refuge aux lois; encor leur ministère
A-t-il mille longueurs. Ce discours un peu fort, etc. (III, 150, 78.)
Le Loup, par ce discours flatté,
S'approcha. Mais sa vanité
Lui coûta quatre dents : le Cheval lui desserre
Un coup; et haut le pied. Voilà mon Loup par terre. (III, 295, 25.)

Enfin, dans des passages entiers, et sans qu'il soit intéressant de compter combien il peut y avoir d'enjambements placés l'un après l'autre, nous voyons La Fontaine souder ainsi, et très étroitement, des vers les uns aux autres :

De cette sorte de prochain
Nous nous soucions peu ; mais le peuple bramin
Le traite en frère Ils ont en tête
Que notre âme, au sortir d'un roi,
Entre dans un ciron, ou dans telle autre bête
Qu'il plaît au sort : c'est là l'un des points de leur loi. (II, 391, 6.)
En son hôtel il fait venir
Le chanteur, et lui dit : « Or ça, sire Grégoire,
Que gagnez-vous par an? — Par an? Ma foi, Monsieur,
Dit, avec un ton de rieur,
Le gaillard Savetier, ce n'est point ma manière
De compter de la sorte; et je n'entasse guère
Un jour sur l'autre; il suffit qu'à la fin, etc. (II, 217, 14.)
L'Ami couché s'étonne; il prend sa bourse, il s'arme,
Vient trouver l'autre, et dit : « Il vous arrive peu
De courir quand on dort; vous me paraissiez homme
A mieux user du temps destiné pour le somme :
N'auriez-vous point perdu tout votre argent au jeu?
En voici. S'il vous est venu quelque querelle,
J'ai mon épée, allons. Vous ennuyez-vous point
De coucher toujours seul? Une esclave assez belle
Était à mes côtés : voulez-vous qu'on l'appelle? » (II, 266, 10.)

1. III, 315, 16. — Cf. I, 78, 85; II, 58, 1-3; 132, 30-32; 209, 23-25; 301, 34-36; 303-3-5; 393, 39-41; 395, 51-53; 399, 8-10; 409, 12-14; 414, 25-27.

Dans les Contes, la préférence marquée de La Fontaine pour l'enjambement est encore plus frappante. Il n'y a pour ainsi dire pas de page où l'on n'en rencontre quelques-uns, très nettement coupés, et souvent rapprochés les uns des autres, comme ceux-ci :

Pinucio, certain soir qu'il faisait
Un temps fort brun, s'en vient, en compagnie
D'un sien ami, dans cette hôtellerie
Demander gîte. On lui dit qu'il venait
Un peu trop tard. « Monsieur, ajouta l'hôte,
Vous savez bien comme on est à l'étroit
Dans ce logis ; tout est plein jusqu'au toit. » (IV, 207, 42.)

Dans les épîtres familières, on trouve nombre de cas semblables. Je ne citerai que le plus curieux :

Je ne suis pas un oracle ; et ceci
Vient de plus haut : Apollon, Dieu merci,
Me l'a dicté ; souvent il ne dédaigne
De m'inspirer. Maint auteur nous enseigne, etc. (IX, 151, 37.)

A ces différents exemples, on pourrait objecter les distinctions de Richelet, Quicherat et consorts : presque tous en effet viennent de vers libres, des fables, des contes, et autres petits genres. Mais il faut remarquer que l'enjambement apparaît même dans les pièces plus relevées, dans des comédies écrites en alexandrins, en particulier dans la plus jolie, *Clymène* : Apollon lui-même ne craint pas de dire :

Vous en parlez très bien. Mais qu'entends-je? Nous sommes
Auprès de l'Hippocrène. Acanthe assurément
S'entretient avec elle ; écoutons un moment. (VII, 175, 529.)

Et Acanthe, c'est-à-dire La Fontaine, de répondre qu'il a trouvé l'Amour près du Parnasse :

D'aussi loin qu'il me vit : « Acanthe, approchez vous »,
Cria-t-il. J'obéis. Il me dit d'un ton doux :
« Vos vers ont fait valoir mon nom et ma puissance ;
Vous ne chantez que moi : je veux pour récompense,
Dès demain, sans manquer, obtenir du Destin
Qu'il vous fasse trouver Clymène, le matin,
Dans son lit endormie, ayant la gorge nue,
Et certaine beauté que depuis peu j'ai vue,
Sans dire quelle elle est : il suffit que l'endroit
M'a fort plu : vous verrez si c'est à juste droit....
C'est à vous de baiser ou la bouche ou le sein,
Ou cette autre beauté : même j'ai fait dessein
D'en parler à Morphée, afin qu'il vous procure, etc. (VII, 177, 558.)

Et si l'on m'objecte encore que cela ne se trouve que dans une comédie, que l'enjambement y est toléré même par la critique conservatrice, que de pareils exemples ne prouvent donc rien, je répondrai avec La Fontaine :

> Censeurs, en voulez-vous qui soient plus authentiques
> Et d'un style plus haut? En voici :

Dans son *Achille*, La Fontaine, quoi qu'il en ait paru dire dans une préface de ses contes [1], « se pardonne » très bien des enjambements, et croit fort justement que ce qui est à sa place dans une fable n'est pas déplacé dans une tragédie :

> Tant que nous le verrons sur ces rives fatales,
> Je craindrai pour ses jours. Vous voyez qu'au danger, etc. [2].

On voit donc que de libertés La Fontaine a su prendre avec les lois de Malherbe. Reste à savoir s'il est allé jusqu'à la licence.

VII

Les Licences.

Nous avons vu que dans une de ses lettres familières La Fontaine traite d'une façon assez cavalière l'orthographe des noms propres. Il ne faudrait pourtant pas convertir une boutade en règle générale, et conclure que le poète a pris avec l'orthographe de son temps, flottante du reste, des libertés excessives.

De tous les cas où la graphie de La Fontaine nous paraît présenter quelque anomalie, un petit nombre seulement s'écartent assez de la pratique courante de ses contemporains et de son usage personnel en prose pour constituer des licences bien caractérisées.

Lorsqu'il fait rimer *bors* avec *trésor* (VIII, 356, 4); *Normant* avec *enseignement* (II, 33, 36); *parêtre* avec *estre* (II, 281, 20);

1. Cf. § I, sub fin. — Cf. IV, p. 145, 146.
2. VII, 600, 53; p. 605, v. 150-152; p. 606, v. 156, v. 167, v, 175; p. 608, v. 197, v. 207; p. 613, v. 306; p. 616, v. 352; p. 618, v. 393; p. 620, v. 432, v. 435; p. 622. v. 477; p. 623, v. 495; p. 624, v. 501, v. 507; p. 626, v. 537; p. 628, v. 589. En tout, dix-neuf enjambements sur 598 vers.

Sémèle avec *zèle* (VI, 173, 9); *volatille* avec *famille*[1]; *respect* avec *bec*[2]; lorsqu'il met, pour éviter l'hiatus :

Une *fourmis* y tombe (I, 164, 3);

lorsque, pour esquiver un pied de trop, il écrit *Tartufs*[3], *rustic*[4], il faut bien reconnaître que ce sont là des licences formelles. Pour moi, du moins, je n'ai pu trouver d'autre explication à ces singularités. Mais il n'y aurait rien d'étonnant à ce que, avec une connaissance plus approfondie de l'histoire de la langue, on arrivât à expliquer d'une façon très naturelle ces cas embarrassants : car on peut dire qu'en règle générale il n'y a pas de licence d'orthographe dans les vers de La Fontaine.

Ce qui ferait croire souvent à un excès de liberté dans la façon d'écrire les mots, n'est qu'une suite de l'orthographe phonétique, La Fontaine ayant une tendance, toute naturelle chez un poète, à écrire les mots comme ils se prononcent. C'est pour cela qu'il ne se permet pas une exception, mais qu'il suit une véritable règle, lorsqu'il fait rimer *treuve* avec *veuve* (I, 193, 35, etc.); *craistre* avec *maistre* (III, 98, 53); *étrète* et *retraite* (I, 225, 6); *émute* et *dispute*[5]; *pié* et *estropié*[6]; *sine*, pour *signe*, avec *Cyprine*[7]; *Vulcan* avec *camp*[8].

1. III, 256, 87; ni la note, ni l'article de Littré ne me paraissent bien convaincants : c'est bien une licence.
2. III, 40, 9. Il faut remarquer que, dans l'usage courant, on ne prononçait pas « respèque », mais « respè ». — Cf. Thurot, II, 104, 105.
3. II, 426, 3. — Cf. Littré, *Remarque*.
4. V, 487, 32. D'après la note, cette orthographe figure dans Remy Belleau.
5. II, 135, 1. Cette prononciation vieillissait déjà au temps de La Fontaine. — Cf. Thurot, I, 448.
6. Éd. M.-L., I, 104. — Cf. Thurot, I, 109 et 112 : « On peut fort bien rimer le mot *pied* et ses composés avec la terminaison en *ié* masculin par diphtongue. Voire peut-être y convient-il mieux qu'ici, pour ce qu'ordinairement ce *d* final se prononce fort peu, si ce n'est qu'on le rime avec les autres où il le faut exprimer. » (Lanoue, 1696.)
7. VIII, 103, 25. — Cf. Chifflet (1659), dans Thurot, II, 348 : « *sine*, *assiner* et les autres qui viennent du verbe *signer*. » Cf. La Fontaine :

Des champs heureux qu'*assine* à ses élus. (V, 336, 27.)

De même, s'il met à la rime *le phébé* (V, 298, 113), ce n'est pas une insupportable licence pour le *phébus*; c'est simplement un mot rare. — Cf. Littré.
8. VIII, 298. Cf. Thurot, II, 496, note 1 : « Templery prétend que M. Chapelain soutenait une fois dans l'Académie qu'il fallait dire *Vulcan* en vers et *Vulcain* en prose. » La Fontaine écrit du reste, dans le corps d'un vers, où la forme est indifférente :

La peine de *Vulcan* se voit représentée. (VIII, 297.)

Il n'y a pas non plus de licence de prononciation dans La Fontaine, pour la bonne raison qu'il n'y a pas alors de prononciation officielle qui s'impose, la Cour ne prononçant pas comme la Ville, qui n'adopte pas toutes les prononciations de province, et les grands poètes de la première moitié du siècle, Corneille, Molière et La Fontaine, se reconnaissant le droit de conserver certains provincialismes.

C'est à ce titre que La Fontaine croit pouvoir légitimement élider l'*e* du pronom *le* : d'après Hindret en effet, « le relatif *le* se prononce comme un *è* ouvert après un impératif, *anvoyez-laî* et non *anvoyé-l*... comme on dit dans la plupart des provinces [1] ». C'est bien conformément à l'usage de la province qu'il faut prononcer ce mot dans tous les cas suivants :

Mettons-le en notre gibecière. (I, 373, 10.)
Voyons-le avec Ésope en un sujet semblable. (II, 3, 17.)
Ça, ça, galons-le en enfant de bon lieu. (V, 370.)
Allez; et vous, Timandre, arrachez-le à ces lieux. (VII, 268, 265.)
Empêchons-le au moins de paraître. (VII, 270, 295.)
Soyez-le, on y consent. (VII, 582, 307.)
Vains et trompeurs démons, rendez-le à mon amour. (VII, 546, 655.)
Considérez-le en ce coin. (VIII, 296.)
Du titre de clément rendez-le ambitieux. (VIII, 358, 51.)

On pourrait même citer un cas plus curieux encore, si *Ragotin* pouvait être de La Fontaine :

.... Et d'où vient? Apprenez-le :
Sachant que le Destin poursuivait Isabelle [2].

Pour les licences de syntaxe, la seule manière d'étudier cette question consisterait à faire toute une étude sur la syntaxe de La Fontaine. Mais il est inutile de refaire ce qui a été bien fait. Je me contenterai donc de renvoyer à l'introduction grammaticale du Lexique de notre poète dans l'édition Régnier. Du reste, lorsque l'on compare les différentes grammaires de nos grands écrivains, on constate entre elles une ressemblance qui va presque jusqu'à l'identité, l'originalité de leur style tenant en général à des différences

1. Dans Thurot, I, 207. Le livre d'Hindret est de 1687.
2. VII, 390, 1301. On trouve le même effet dans des triolets à rime millionnaire, où M. Bergerat fait rimer « conservez-le » avec cervelle, *la Lyre comique*, p. 11.

d'esprit et de génie, plutôt qu'à des singularités grammaticales [1].

C'est ainsi que pour la question spéciale des inversions, nous constatons chez La Fontaine ce que nous avons déjà vu chez Corneille, ce que nous verrons encore chez Molière et chez les autres : pour une grande majorité d'inversions insignifiantes, qui n'ajoutent ni n'enlèvent rien à la pensée, il y en a quelques-unes qui sont inutilement embrouillées :

> Et si de t'agréer je n'emporte le prix. (I, 56, 15.)

D'autres sont désagréables, comme celle-ci :

> Et puis, passer pour simple envers moi tu prétends. (VII, 87, 1355.)

Un certain nombre enfin, chose plus grave, rendent la pensée obscure :

> Qu'y ferait-on? vice n'est pauvreté. (IX, 18, 13.)

VIII

Les Chevilles.

Je pourrais dire comme Banville, pour son court chapitre des licences poétiques : pénétrez-vous de l'esprit et de la lettre du chapitre intitulé :

Chevilles.

Il n'y en a pas dans La Fontaine [2].

J'avais cru d'abord en découvrir une dans ces vers :

> En est-il un plus pauvre en la machine ronde? (I, 107, 8.)
> Toute la machine ronde [3].

1. Les licences de La Fontaine sont surtout des créations. C'est ainsi qu'il crée non pas des mots nouveaux, mais des expressions nouvelles :

> Et le Financier se plaignait
> Que les soins de la Providence
> N'eussent pas au marché fait vendre *le dormir*....

Le meilleur commentaire de cette audace est un passage du *Journal* de Benjamin Constant : « Une observation ingénieuse de Schiller, c'est que, dans le style, les verbes sont plus animés que les substantifs. Ainsi *l'aimer* est plus une action que l'amour, *le vivre* que la vie, *le mourir* que la mort. » (*Revue internationale*, 7 janvier 1887, p. 96.)

2. Bien entendu, je ne compte pas comme des chevilles des cas analogues à celui-ci :

> Pour s'enfuir *de*vers sa tanière. (I, 173, 22.)

C'est un manquement à la règle de Malherbe, mais ce n'est pas une cheville. C'est simplement l'emploi d'une forme vieillie.

3. III, 350, 26. — Cf. les notes de l'éditeur.

Mais l'expression existe avant La Fontaine, et Littré en cite des exemples en prose, postérieurs il est vrai aux fables : Mme de Sévigné écrit : « Je ne puis rien porter : une cuiller me paraît la machine ronde [1] ».

Pourquoi, de tous les poètes, La Fontaine est-il celui qui a su le mieux se passer des chevilles? Peut-être à cause du soin particulier qu'il peut apporter à la perfection des détails, dans ses courtes fables. Surtout, je crois, parce qu'il emploie le vers libre.

IX

Le Vers libre.

La Fontaine et Molière sont les maîtres du vers libre. Il serait sot de les classer, de leur donner des places :

> Ce sont deux puissants dieux.

La Fontaine pourtant a un mérite singulier : il a employé presque toutes les variétés du vers français, depuis le monosyllabe jusqu'à l'alexandrin :

> Que doit faire un mari quand on aime sa femme?
> Rien. (V, 114, 164.)
> L'objet
> Me fait
> Tressaillir. (VII, 230, 639.)
> Et les brodeuses. (I, 194, 50.)

Le vers de cinq pieds est le seul qui manque à la collection. On trouve, mais assez rarement, le vers de six pieds. Le vers de sept syllabes est d'un usage plus fréquent. Six fables même en sont composées uniquement [2]. Le vers de huit pieds, dont nous avons déjà parlé, est d'un emploi constant [3]. Le vers de neuf pieds, au contraire, n'apparaît pas dans les fables : on ne le trouve que dans une chanson :

> On languit, on meurt près de Sylvie, etc. (IX, 74.)

1. Dans la 4e partie des *Contes*, publiée en 1674, on trouve le même cas :

> Les meilleurs vins de la machine ronde. (V, 388, 35.)

Dès 1672, Mme de Sévigné écrit : « Toute l'Europe est en émotion : on voit bien, comme vous dites, que la pauvre machine ronde est abandonnée. » (Littré.)

2. L. I, f. 9 et 20; l. IV, f. 6 et 7; l. V, f. 7; l. VIII, f. 20.

3. Deux fables sont en vers de huit pieds : l. IV, f, 1; l. IX, f. 6.

Le vers de dix pieds est assez fréquemment employé par La Fontaine, moins pourtant que l'octosyllabe [1]. Les vers de onze pieds sont rares; je ne connais que ces deux exemples dans *Daphné* :

Maintenant, maintenant les bergers sont loups.
Je vous dis, je vous dis : filles, gardez-vous. (VII, 201, 167.)

Enfin les alexandrins jouent un rôle important : trois fables même sont tout entières en vers de douze pieds [2]. Toutes les autres fables sont en vers libres, ainsi que quatorze contes. La Fontaine s'est encore fréquemment servi du même procédé dans ses lettres, dans ses comédies, dans ses poésies diverses.

Reste à savoir pourquoi il le préférait à l'alexandrin régulier, s'il y cherchait des effets de facture, s'il était guidé par des raisons d'harmonie. Avant d'étudier les avantages incontestables que La Fontaine a su tirer du vers libre, il est bon d'écarter une question qui ne pourrait que nous égarer, tant elle est hypothétique et subjective : y a-t-il dans La Fontaine des effets d'harmonie imitative cherchés et voulus?

Sans doute, il ne faut pas, sous prétexte qu'il y a eu à la fin du XVIIIe siècle des excès d'harmonie imitative, nourrir contre cet effet une telle prévention qu'on le nie là où il existe, parce qu'on ne l'aime pas [3]. Un amateur des procédés de Delille pourrait même ajouter qu'il n'y aurait rien d'étonnant à ce que La Fontaine ait aimé l'harmonie imitative, lui qui, chose assez rare chez les poètes, adorait la musique; dans la préface de *Psyché*, protestant contre certaines merveilles désagréables du récit d'Apulée, contre les serviteurs

1. Trois fables sont en décasyllabes : l. V, f. 1; l. VI, f. 6; l. VII, f. 7.
2. L. III, f. 1; l. IV, f. 18; l. VIII, f. 5.
3. Cf. *l'Harmonie imitative de la langue française*, poème en quatre chants, par M. de Piis, écuyer, secrétaire interprète de Mgr le comte d'Artois, MDCCLXXXV. Comme le livre est peu connu et rare, voici deux extraits qui permettront d'apprécier les théories littéraires et la pratique de de Piis : il est question de la langue française :

Qu'avec plaisir, plus loin, pour défendre ses charmes,
J'aperçois La Fontaine et Boileau sous les armes.
L'un sut de la nature épuiser tous les traits;
L'autre de l'art pénible épuisa les attraits,
Et tous deux m'ont plongé dans un noble délire (p. 8).

. . . .

L'*R* en roulant, approche, et tournant à souhait,
Reproduit le bruit sourd du rapide rouet;
Elle rend, d'un seul trait, le fracas du tonnerre, etc. (p. 16).

invisibles qui s'empressent autour de Psyché, il trouve la chose « effroyable », se demande qui serait assez brave pour toucher à des viandes qui se présenteraient d'elles-mêmes sur la table, et conclut : « Si un luth jouait tout seul, il me ferait fuir, moi qui aime extrêmement la musique ». (VII, 21.) Et dans le Songe de Vaux nous le voyons interrompre des plaintes poétiques, lorsqu'il entend le son d'un luth : « Comme j'aime extrêmement l'harmonie, ajoute-t-il, je quittai le lieu où j'étais, pour aller du côté que le son se faisait entendre. » (VIII, 271.)

A pareil argument je répondrais que les véritables musiciens goûtent peu l'harmonie imitative; que certains d'entre eux trouvent ce procédé insupportable, tant il est banal; que, par exemple, le coup de cymbales qui termine une symphonie sur la chute de Phaéton, pour être très imitatif, n'en est pas moins très discutable; que les cylindres avec lesquels on produit le son de la pluie sont si parfaits qu'on a vu des auditeurs, en plein air, lever la tête, pour voir s'il ne pleuvait réellement pas : ce qui ne veut pas dire que l'art musical était intéressé en quoi que ce soit dans ce triomphe du trompe-l'oreille.

Aussi peut-on se demander si jamais La Fontaine, malgré son amour de la musique, ou, pour mieux dire, à cause même de cet amour, a jamais *voulu* introduire dans ses vers des effets d'harmonie imitative. Qu'il s'en trouve par hasard chez lui, la chose est bien possible; qu'instinctivement il ait cherché à rendre, avec les sons du vers, tel bruit de la réalité, je n'y contredis pas. Ainsi on pourrait jusqu'à un certain point retrouver le ronronnement monotone du rouet, dans ce passage :

Tourets entraient en jeu, fuseaux étaient tirés;
Deçà, delà, vous en aurez :
Point de cesse, point de relâche [1].

1. I, 382, 7. C'est par un procédé analogue que Leconte de Lisle a rendu le même effet dans sa *Chanson du rouet*, en couplets de six vers de dix pieds, coupés en deux parties égales :

O mon cher rouet, ma blanche bobine,
Je vous aime mieux que l'or et l'argent!
Vous me donnez tout, lait, beurre et farine,
Et le gai logis, et le vêtement.
Je vous aime mieux que l'or et l'argent,
O mon cher rouet, ma blanche bobine.

Mais il est bien délicat de se travailler à découvrir des ingéniosités de facture, de ces tours de force où non seulement le vers éveille en nous des idées et des images, mais où encore le mètre, par sa disposition matérielle, nous donne la sensation de la chose. A ce compte le plus beau vers de la poésie française serait dû à Chapelain :

De ce sourcilleux roc l'inébranlable cime,

surtout si on voulait bien, suivant la légende, au lieu d'en mettre tous les mots sur la même ligne, écrire *de ce sourcilleux* presque verticalement, puis *roc* horizontalement, puis *l'inébranlable cime* verticalement de haut en bas, ce qui donnerait à ce vers ainsi contourné le profil d'un rocher presque à pic, avec un plateau au sommet, triomphe, sinon de l'harmonie, du moins de la monomanie imitative [1].

Si le procédé paraît ridicule appliqué à Chapelain, que devons-nous en penser, quand on l'inflige à La Fontaine?

Le coupable en cette affaire, c'est Chamfort, qui a fait malheureusement école. Le premier, je pense, il a donné l'exemple de cette critique peu esthétique, à propos de ce passage célébré à contresens :

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger. (II, 96, 29.)

« Remarquons, dit-il, ce petit vers; il semble qu'il voudrait bien escamoter un péché aussi énorme. » Le bourreau donnerait son esprit à La Fontaine! Ne faut-il pas en effet, pour justifier cette remarque, ingénieuse en apparence seulement, faire un contresens complet? Car, devant un jury d'animaux, n'est-ce pas un crime de manger un mouton, et une peccadille de croquer le berger?

Il est vrai que l'on pourrait répondre : Chamfort se trompe dans l'espèce, mais sa méthode est bonne. Car, si le lion prend tout un vers de huit pieds pour avouer le massacre des moutons, il ne lui faut que trois syllabes pour parler d'un fait aussi insignifiant que la mort d'un homme.

Mais cette explication ne vaudrait guère mieux que le commentaire de Chamfort, et c'est la méthode en général que j'incrimine. Car elle

1. Cf. Brossette, Commentaire sur le vers 98 de la Satire IV.

séduit jusqu'à des esprits aussi lettrés, aussi fins que Nodier, et elle les détourne des vraies beautés du poète pour leur faire admirer de fausses beautés comme celle-ci :

> Deux belettes à peine auraient passé de front
> Sur ce pont. (III, 209, 16.)

« Tout le monde, dit Nodier, a remarqué l'heureux emploi de ce vers composé de trois monosyllabes, qui figure à la pensée l'effrayante exiguïté du pont[1]. » Si l'on admettait une pareille esthétique, il ne serait pas difficile d'augmenter la beauté de ce vers en lui retranchant une syllabe : car plus le vers serait petit, plus il serait expressif; parce que j'aurais imaginé cette variante :

> Deux belettes à peine auraient passé de front
> Ce pont,

je serais en droit de trouver que La Fontaine n'a pas su s'élever au dernier terme de son art, et que moi, je l'ai fait; que mon texte est plus poétique que le sien.

Si La Fontaine avait voulu tirer de pareils effets de ce vers de trois pieds, il l'aurait fait partout où il l'emploie, car le trissyllabe est très rare chez lui, surtout après un alexandrin. En voici la liste complète. Je défie bien le disciple le plus ingénieux de Chamfort ou de Nodier de découvrir le moindre essai d' « escamotage » ou de mimétisme dans les cas suivants :

> Et le gouvernement de la chose publique
> Aquatique. (I, 309, 19.)
> Que tout est né pour eux, quadrupèdes et gens,
> Et serpents. (III, 10, 87.)
> Différentes d'humeur, de langage et d'esprit,
> Et d'habit. (III, 242, 3.)
> Mais de sa passion la Reine s'aperçut :
> Elle sut, etc. (V, 431, 60.)
> Et puis, hors les beautés qui font plaisir aux gens
> Pour la somme. (V, 440, 154.)
> Le légiste,
> Parmi ses écoliers, dont il avait toujours
> Longue liste,
> Eut un Français moins propre à faire en droit son cours,
> Qu'en amour. (V, 439, 140.)

1. III, 209, 16, note 9.

Gens de cour, gens de ville, et sacrificateurs,
Et docteurs. (V, 583, 56.)
Je l'obtiendrai du sort, ou je jure vos yeux
Que les cieux, etc. (VII, 241, 825.)
Je le vois bien, cruelle. Adieu : qu'Acis évite
Mon courroux. (VII, 266, 208.)
Car d'autres gens m'ont dit qu'ils avaient admiré
Ce degré. (IX, 266.)
J'eusse ainsi raisonné, si le ciel m'eût fait ange
Ou Thiange. (IX, 176, 8.)

Dans une pièce adressée à Mme de Thiange, on ne voit pas du tout pourquoi La Fontaine aurait voulu « escamoter » sa correspondante. Enfin, on ne pourrait trouver de meilleur exemple que ce dernier-ci, pour prouver que La Fontaine n'avait probablement aucune intention en écrivant le fameux vers tant admiré à la suite de Chamfort : dans l'opéra de *Galatée*, Clymène dit à la Nymphe, qui aime le berger Acis :

Quand on est de ce rang, l'on doit encourager
Son berger. (VII, 259, 109.)

Du reste, comme nous l'avons déjà vu pour l'exemple tiré de la fable des Chèvres, exemple qui faisait l'admiration de Nodier, en admettant cette critique admirative, et surtout très conjecturale, les vers de deux pieds devraient être beaucoup plus propres que les trissyllabes à « escamoter » quelque chose ou quelqu'un. Or, pour deux que l'on pourrait citer, où le mètre semble bien rendre cette impression, « quelque chose a disparu », combien n'éveillent aucune autre idée que cette constatation très prosaïque : ce vers ne compte que deux syllabes. Voici d'abord les deux passages où il semble que le mètre soit adéquat à l'idée :

C'est promettre beaucoup; mais qu'en sort-il souvent ?
Du Vent. (I, 398, 13.)
L'homme au trésor arrive, et trouve son argent
Absent. (II, 437, 20.)

Soit. Mais fort souvent, et le plus souvent, il n'y a aucun effet perceptible :

Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle
De cette paix. (I, 176, 17.)

Au pied de ce château, dès la petite pointe
Du jour. (IV, 424, 423.)
Déesse des appas, écoutez les soucis
D'Acis. (VII, 256, 53.)
D'Howart tout l'ornement, avec le beau berger
Verger. (IX, 383.)

Enfin, quel effet d'harmonie « imitative » pourrait-on découvrir dans ce tout petit vers qui contient comme l'ironique résumé de la morale stoïcienne : *abstine et sustine*?

Que doit faire un mari quand on aime sa femme?
Rien. (V, 114, 164.)

Je crois avoir suffisamment démontré qu'il ne faut pas faire entrer les effets d'harmonie imitative dans le compte des avantages et des inconvénients du vers libre. Il reste à établir le bilan exact des qualités et des défauts de ce procédé.

Quoique le vers de La Fontaine paraisse avoir été écrit plutôt pour les yeux que pour l'oreille, il faut pourtant admettre que, comme tous les autres poètes, notre auteur s'est toujours adressé à un auditeur idéal, ou, si l'on préfère, à ce lecteur exercé qui n'a pas besoin de déclamer à haute voix, pour entendre chanter à son oreille le vers qu'il lit simplement des yeux. On peut, je pense, étudier un instant sa métrique au point de vue de l'audition. En ce cas, il faut remarquer que les rimes léonines présentent dans le vers libre un inconvénient tout particulier.

Elles produisent dans les vers du poète des coupes imprévues. Prenons le passage suivant :

Voilà les vrais braillards. Mais laissons là ces gens :
Vous m'entendez, je vous entends;
Il suffit. Et quant aux merveilles
Dont votre divin chant vient frapper les oreilles, etc. (III, 128, 48.)

Ne pourrait-on pas entendre aussi bien ceci :

Il suffit. Et quant aux merveilles
Dont votre divin chant
Vient frapper les oreilles, etc.

De même pour ces vers :

Mais d'où vient qu'au Renard Ésope accorde un point,
C'est d'exceller en tours pleins de matoiserie?
J'en cherche la raison, et ne la trouve point.
Quand le Loup a besoin de défendre sa vie, etc. (III, 133, 1.)

La rime léonine coupe ce dernier alexandrin en deux vers de six pieds :

Quand le Loup a besoin
De défendre sa vie [1].

Le meilleur exemple que l'on puisse donner de ces interversions du rythme produites par la rime léonine se trouve dans la fable du Vieillard et des trois jeunes hommes :

Il ne convient pas à vous-mêmes,
Repartit le Vieillard. Tout établissement
Vient tard, et dure peu. La main des Parques blêmes
De vos jours et des miens se joue également.
Nos termes sont pareils par leur courte durée.
Qui de nous des clartés de la voûte azurée
Doit jouir le dernier? Est-il aucun moment, etc. (III, 156, 13.)

Ne pourrait-on pas découper très naturellement dans le texte de La Fontaine les vers suivants :

Il ne convient pas à vous-mêmes,
Repartit le Vieillard,
Tout établissement vient tard,
Et dure peu. La main des Parques blêmes
De vos jours et des miens se joue également, etc.

Pour éviter cet unique mais incontestable inconvénient du vers libre, à savoir la disparition assez fréquente de la fin du vers pour l'oreille, La Fontaine ne se rejette pas sur l'enrichissement, mais sur la répétition de la rime : c'est ainsi qu'il reprend plusieurs fois les mêmes assonances, féminines ou masculines :

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fro*mage*.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce lan*gage* :
Hé! bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ra*mage*
Se rapporte à votre plu*mage*, etc. (I, 62.)
L'Athlète avait promis d'en payer un ta*lent*;
Mais quand il le vit, le ga*lant*
N'en donna que le tiers; et dit fort franche*ment*
Que Castor et Pollux acquittassent le reste.
« Faites-vous contenter par ce couple céleste.
Je vous veux traiter cepen*dant*. (I, 100.)

1. Cf. III, 352, 3 sqq.

En revanche, que d'avantages, de toutes sortes, le poète a su trouver dans ce rythme si souple. Le premier et le plus important, c'est que La Fontaine a pu supprimer tous les remplissages destinés à compléter les douze pieds réglementaires de l'hexamètre, en d'autres termes qu'il a pu proscrire de ses vers toute espèce de cheville. Si l'on verse en effet dans le moule de l'alexandrin une pensée trop petite pour le remplir exactement, on est forcé d'ajouter aux mots indispensables pour rendre la pensée, d'autres mots inutiles à l'idée, et nécessaires au rythme, qui s'unissent plus ou moins exactement au reste : pour reprendre l'exemple qui nous a déjà occupés, et en demandant pardon au lecteur de me substituer, même par simple hypothèse, à La Fontaine, on voit d'ici les pauvretés dont l'uniformité de l'alexandrin l'aurait forcé de rembourrer le second vers :

> Même il m'est arrivé quelquefois de manger
> Celui qui les gardait, leur tyran, le berger !

D'un autre côté le laisser-aller naturel (en apparence seulement, bien entendu) du vers libre permet au poète d'exprimer simplement les choses simples, d'écarter la dignité, la solennité du vers alexandrin, lorsqu'elles ne conviennent pas à la vulgarité, à la trivialité de la chose que l'on veut rendre. Ainsi, là où Racine semble, malgré lui, déclamatoire, parce qu'il prête à une chose presque ridicule la majesté de l'alexandrin :

> Même elle avait encor cet éclat emprunté
> Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
> Pour réparer des ans l'irréparable outrage (III, 633, 494),

La Fontaine paraît se rapprocher beaucoup plus de la perfection, c'est-à-dire employer une forme adéquate au fond, lorsqu'il dit, avec l'ironie légère que mérite une pareille recherche :

> Les ruines d'une maison
> Se peuvent réparer : que n'est cet avantage
> Pour les ruines du visage? (II, 117, 35.)

Cela ne veut pas dire que le vers libre condamne forcément le poète à la simplicité, que La Fontaine ne peut pas s'élever à la véritable grandeur. Car je ne connais pas beaucoup de couplets écrits en alexandrins qui dépassent l'ampleur, la majesté de cette période :

Les Troyens,
Après dix ans de guerre autour de leurs murailles,
Avaient lassé les Grecs, qui par mille moyens,
Par mille assauts, par cent batailles,
N'avaient pu mettre à bout cette fière cité,
Quand un cheval de bois, par Minerve inventé,
D'un rare et nouvel artifice,
Dans ses énormes flancs reçut le sage Ulysse,
Le vaillant Diomède, Ajax l'impétueux,
Que ce colosse monstrueux
Avec leurs escadrons devait porter dans Troie,
Livrant à leur fureur ses dieux mêmes en proie :
Stratagème inouï, qui des fabricateurs
Paya la constance et la peine. (I, 130, 18.)

Mais cette note est rare chez La Fontaine. C'est la grâce qui domine dans ce vers libre. On sent confusément que ce procédé a une beauté qui lui est propre; mais le détail et le pourquoi échappent. J'ai déjà essayé de montrer que la variété des césures, dans un des mètres employés, l'octosyllabe, donne un charme particulier même à une suite régulière de vers de huit pieds. Reste à savoir ce qui, indépendamment de la valeur des idées [1], peut éveiller en nous l'idée de la grâce, à la lecture de ces fables écrites en vers de différentes mesures. Peut-être pourrait-on appliquer à cette question particulière une théorie d'Herbert Spencer sur la grâce en général. Spencer se demande quel est le mouvement qui, quand nous l'exécutons, ou quand nous le regardons, nous donne l'impression de la grâce : c'est celui où, nous-mêmes, nous sentons la moindre dépense de forces, où, chez autrui, tout effort musculaire semble avoir disparu, où les

1. Ce serait en effet sortir du cadre de cette étude que d'étudier les qualités de fond chez La Fontaine, à propos de ces questions de forme. Je voudrais pourtant dire un mot de cette merveilleuse organisation du poète : malgré toutes ses imitations, il trouve des routes ignorées jusqu'à lui. C'est un explorateur et un guide. Il révèle des beautés inconnues, même à nos esthéticiens modernes. Il semble bien en effet avoir mis Guyau sur la voie d'une de ses plus curieuses remarques : « Chacun de nous probablement, se rappellera des jouissances de goût qui ont été de véritables jouissances esthétiques. Un jour d'été, après une course dans les Pyrénées poussée jusqu'au maximum de la fatigue, je rencontrai un berger et lui demandai du lait; il alla chercher dans sa cabane, sous laquelle passait un ruisseau, un vase de lait plongé dans l'eau, et maintenu à une température presque glacée : en buvant ce lait frais où toute la montagne avait mis son parfum, et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot *agréable* est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille.... La Fontaine a aperçu quelque chose d'esthétique jusque dans une huître ouverte, s'offrant à deux gourmets enthousiasmés. » (*Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, p. 63, 64.)

membres jouent en toute liberté, avec une légèreté aérienne [1]. C'est ainsi que le gymnaste semble voler d'un trapèze à l'autre, et ne retombe pas, mais se pose sur la barre qu'il atteint. Guyau résume la théorie de Spencer en concluant que, pour le philosophe anglais, toute beauté dans les mouvements paraît pouvoir se ramener à l'économie de force, et conteste l'idée en démontrant que la force, même apparente, même gaspillée, a aussi sa beauté [2]. La remarque est juste, mais n'infirme pas la thèse de Spencer : celui-ci n'a prétendu parler que de la grâce.

Or la forme de La Fontaine qui comprend tous les vers, depuis celui d'une syllabe jusqu'à l'alexandrin en passant par presque tous les mètres intermédiaires, ne donne-t-elle pas l'impression de l'économie parfaite de la matière et par conséquent de la force, d'une appropriation complète de l'effort au travail à produire, toute inutilité, partant toute lourdeur, étant supprimée, parce que, lorsqu'il ne faut que dix syllabes pour rendre intégralement la pensée, La Fontaine ne met que dix syllabes et non douze, sans que jamais on sente chez lui cet effort, assez pénible même chez les grands poètes, pour atteindre un chiffre de syllabes fixé indépendamment des exigences de la pensée?

Tels sont les avantages que je découvre dans ce vers libre, qui mérite si bien son nom, puisque La Fontaine l'a affranchi du despotisme de Malherbe.

D'autres explications ont été données. Voici les plus intéressantes. M. de Gramont, qui joint aux mérites du théoricien une science personnelle des rythmes les plus difficiles, remarque que La Fontaine n'a presque jamais réuni dans une même pièce que des vers où les syllabes sont en nombre pair, ou bien au contraire des vers imparisyllabiques, gardant le vers de trois syllabes pour servir de transition dans les cas rares où il passe d'un vers de nombre pair à un

1. *Essais sur le progrès*, Germer-Baillière, 1877, p. 283 sqq. L'économie de la matière lui semble également un élément de grâce : « Les animaux qui nous paraissent gracieux sont, on s'en souviendra, ceux dont la structure est trop légère pour qu'ils soient embarrassés de leur poids... » (p. 289). N'est-ce pas ce qui se produit dans le vers libre, où il y a une visible économie de matière?

2. Guyau, *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, p. 38-43. Ces questions sont beaucoup plus poussées dans P. Souriau, *l'Esthétique du mouvement*, p. 164 sqq. : cf. surtout p. 181-185, la liberté dans le rythme. Je ne crois pas pourtant fondé le reproche fait à La Fontaine de finir par ne plus donner à son lecteur le sens du rythme.

vers de cinq ou sept syllabes [1]. Sans dépouiller toutes les œuvres de La Fontaine pour contrôler ces diverses assertions, je constate que dans les deux premières fables choisies au hasard la règle se vérifie : mais, à la troisième, je trouve un exemple contraire :

Un homme de moyen âge,
Et tirant sur le grison,
Jugea qu'il était saison
De songer au mariage.
Il avait du comptant,
Et partant
De quoi choisir; toutes voulaient lui plaire :
En quoi notre amoureux ne se pressait pas tant. (I, 109.)

Nous avons là en effet un mélange de vers de six, de sept, de dix et de douze pieds; et le vers de trois syllabes sert de transition entre un vers de six et un vers de dix pieds. De même à la fin de la fable :

Je vous rends, leur dit-il, mille grâces, les Belles,
Qui m'avez si bien tondu :
J'ai plus gagné que perdu;
Car d'hymen point de nouvelles.
Celle que je prendrais voudrait qu'à sa façon
Je vécusse, et non à la mienne.
Il n'est tête chauve qui tienne :
« Je vous suis obligé, Belles, de la leçon. »

M. Robert de Souza, dans son étude bien documentée, et fort au courant, trouve que le vers de La Fontaine n'est pas si libre qu'il paraît au premier abord, « parce qu'il y a dans les changements de mètres prédominance forcée des vers de douze, dix et huit syllabes, et, dans la succession des vers, retour à des distances inégales de différentes strophes, fatalement ramenées par l'alternance qui ne peut que reproduire les quelques combinaisons strophiques [2] ». Le quatrain surtout serait fréquent, et commencerait presque toutes les fables. On rencontrerait aussi des strophes de cinq et six vers [3].

1. *Les Vers français*, p. 168-170. Pour mon compte personnel je ne connais pas de vers de cinq syllabes dans La Fontaine. Cf. plus haut, p. 249. Déjà en 1855, dans ses *Thèses de grammaire*, M. Jullien dit : « On ne combine entre eux que les vers de douze, dix, huit et six syllabes, en un mot les vers pairs. Les vers impairs, ceux de cinq et sept syllabes, en sont presque toujours écartés, et avec raison, parce que leur harmonie s'associe mal avec celle des vers de mesure paire.... La Fontaine, Voltaire n'en font presque jamais usage » (p. 304).
2. *Le Rythme poétique*, p. 37.
3. *Ibid.*, p. 37 et 38, note.

Comme cette théorie est ingénieuse, et fort séduisante au premier abord, il ne faut plus nous contenter de simples expériences faites au hasard ; prenons tout un livre de fables, le premier par exemple.

Le quatrain prédomine, il est vrai, et c'est tout naturel, car, sauf les cas de redoublement de rime, deux rimes masculines et deux rimes féminines, quel que soit leur entrelacement, forment un quatrain. Ces éléments de quatre vers sont assez peu sensibles du reste, à cause du mélange des mètres. Mais surtout on ne peut admettre que La Fontaine débute presque toujours par un quatrain. Car, sur les vingt-deux fables qui composent le premier livre, la remarque n'est juste que pour la moitié des pièces, exactement. Les onze autres commencent par d'autres combinaisons.

Quant à ces éléments formés de plusieurs vers écrits sur les mêmes rimes, je ne sais si l'on peut les appeler des strophes. Car, dans le courant de la fable, l'œil d'un lecteur même prévenu a de la difficulté à distinguer quelque chose qui ressemble à une strophe. L'oreille non plus n'y reconnaît guère un mouvement lyrique, un rythme très différent du reste. Je prends par exemple les neuf premiers vers de la fable du Renard et du Corbeau : ils forment un tout, puisque les huit premiers sont écrits sur la même rime féminine, et que le neuvième leur est uni par le sens. Et pourtant on ne sent pas du tout la moindre différence entre cette espèce de strophe, et le mouvement qui suit, parce que le dernier vers fait bien partie de la phrase, mais non pas de la strophe de huit vers : au point de vue du rythme, il se rattache au quatrain qui vient après. Or une strophe n'existe que lorsqu'elle est nettement séparée de ce qui précède et de ce qui suit, soit par une unité rythmique très sensible, soit par la pensée. Nous ne trouvons ni l'un ni l'autre de ces deux éléments indispensables dans le passage suivant :

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
    Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard par l'odeur alléché,
    Lui tint à peu près ce langage :
    « Hé! bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!
    Sans mentir, si votre ramage
        Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois. »

A ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie. (I, 62.)

Voici le plan de ces douze vers :

10	8	10	8	8	10	8	8	12	|	12	8	12
a	e	a	e	i	i	e	e	o	|	ée	o	ée.

Le sens séparant très nettement le neuvième vers du quatrain auquel il se rattache par la rime, et le soudant aux huit premiers avec lesquels il n'a aucun rapport rythmique, on voit qu'on n'a pas là une strophe de huit vers suivie d'un quatrain, mais bien des vers libres.

Tout autre est la théorie de M. Legouvé. Son idée prend la forme d'une image : il compare l'alexandrin au cheval de cirque monté par Baucher, et le vers libre au cheval lancé dans l'espace par M. d'Aure. J'aime mieux la doctrine, dégagée de la comparaison, que M. Legouvé expose ensuite. Je n'en suis pas du reste tout à fait partisan : « L'artiste, d'autant plus sévère vis-à-vis de lui-même qu'il n'a pas d'autre maître que lui, doit donc relever le laisser-aller du rythme, soit par une plus grande richesse de rimes, soit par une plus grande justesse d'expression, de sorte qu'on sente toujours la fermeté sous la grâce, et l'art sous l'abandon [1]. » M. Legouvé a plus fait, pour l'intelligence des vers de La Fontaine, par ses leçons sur l'art de la lecture en général que par ses enseignements spéciaux sur la métrique du poète. Je ne crois pas en effet que l'on puisse relever les moindres traces d'abandon ni de laisser-aller dans le rythme des fables; que le génie nerveux de La Fontaine puisse se caractériser par des expressions qui conviendraient mieux à la manière floue de Florian.

Th. de Banville a mieux vu tout ce qu'il y avait d'art savant, de virtuosité inimitable dans l'apparente facilité de La Fontaine. « A propos du fabuliste, l'aimable mot naïveté vient tout de suite sous la plume. Il est très vrai qu'il arrive à la naïveté à force d'art, mais de là mille écrivains ont conclu que La Fontaine était un homme naïf, s'ignorant lui-même et produisant ses fables à la grâce de Dieu, comme un champ produit des coquelicots et des pâquerettes.

1. *Art de la lecture*, 2e édition, p. 132.

Ce n'est pas là-dessus, hélas, qu'on trompera un versificateur de profession, qui peut apprécier les formidables efforts qu'a demandés la création [1] du *vers libre*, où le lecteur vulgaire ne voit qu'une succession de vers inégaux assemblés sans règle et au caprice du poète ! Cette fusion intime de tous les rythmes, où le vêtement de la pensée change avec la pensée elle-même, qu'harmonise la force inouïe du mouvement, c'est le dernier mot de l'art le plus savant et le plus compliqué, et la seule vue de difficultés pareilles donne le vertige [2]. » La caution n'est pas bourgeoise : mais l'explication manque : cette habileté de La Fontaine, Th. de Banville la sent plutôt qu'il ne la fait comprendre, et demande en somme qu'on l'en croie sur parole.

Tous les jugements que je viens d'énumérer, si différents qu'ils soient sur le mérite de La Fontaine, s'accordent pourtant en un point. Leurs auteurs admirent La Fontaine, et reconnaissent en lui un maître. Critiques ou créateurs, tous s'inclinent devant son génie. Dans ce concert presque unanime, une seule note éclate, discordante : et c'est Lamartine qui la pousse. Il était difficile que ce disert improvisateur pût apprécier justement le talent du travailleur le plus sobre et le plus réfléchi ; que ce peintre de fresques bien vite pâlies par quelques années, eût pu admettre l'infinie supériorité du miniaturiste dont les petits chefs-d'œuvre défient les siècles, et paraissent maintenant plus frais encore qu'à l'époque où ils ont paru, ayant conquis cette seconde jeunesse, ce renouveau que donne l'immortalité. Donc Lamartine n'a pas craint de dire dans la préface des *Méditations* : « On me faisait bien apprendre aussi par cœur quelques fables de La Fontaine ; mais ces vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur la page, me rebutaient [3] ». La seule critique qui vaille la peine d'être relevée là dedans, et refutée, c'est que la dyssymétrie de ces vers imprimés est rebutante pour l'œil. Encore ce reproche est-il un peu puéril. Car, à ce compte, les alexandrins de Lamartine ne pourraient plaire à l'œil que s'ils étaient aussi bien alignés à droite qu'à gauche. Même en se plaçant à un point de vue aussi rétréci pour juger de la grâce des vers, on ne

1. Il serait bon de ne pas oublier, sinon le créateur du genre, du moins le prédécesseur de La Fontaine : Corneille.

2. *Petit Traité*, p. 306-307.

3. Ce n'est pas une boutade, mais une opinion réfléchie. — Cf. son *Cours familier de littérature*, III, 312.

pourrait constater entre l'alexandrin et le vers libre qu'une différence d'aspect, mais non de valeur. Tandis que le premier, avec sa masse solide et compacte, éveillerait, dans l'esprit de celui qui voudrait suivre l'indication de Lamartine, l'impression imposante de l'architecture romane, où la force ne craint pas d'aller jusqu'à la lourdeur, le vers libre, avec ses grandes masses d'alexandrins, soutenues pour ainsi dire par des vers plus petits et plus frêles, rappellerait plutôt la grâce de l'église si française, qu'on appelle improprement gothique [1], où la force sait s'allier à la légèreté, où les matériaux, allégés par le génie des maîtres-ouvriers, semblent soustraits aux lois de la pesanteur, où la dyssymétrie des détails n'empêche pas l'unité harmonieuse de l'ensemble.

Du reste nul ne saurait répondre à Lamartine mieux que La Fontaine lui-même :

Contons, mais contons bien, c'est le point principal :
C'est tout; à cela près, Censeurs, je vous conseille
De dormir comme moi sur l'une et l'autre oreille.
Censurez tant qu'il vous plaira
Méchants vers et phrases méchantes. (V, 12, 28.)

A qui trouverait ses vers prosaïques, il paraît tout près de lui donner raison : « il a cru que, les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle, et par conséquent la meilleure [2] ». Mais ce ne serait qu'une petite faiblesse : car il a la prose en haute estime, et je ne crois pas que jamais poète en ait fait plus superbe éloge [3]. Il reconnaît pourtant que la prose a un défaut : elle ne permet guère les changements de style, lorsque le ton change dans le même sujet : pour sa *Psyché*, il confesse ses inquiétudes : « Mes personnages me demandaient quelque chose de galant; leurs aventures, étant pleines de

1. Lhomme et Rocheblave, *Guide-programme du cours de l'histoire de l'art* (Allison, 1892, p. 107).

2. IV, 4. Prenons garde, du reste : même en ne tenant compte que du sens, et non de l'harmonie, La Fontaine trouve les vers en général, et probablement les siens en particulier, supérieurs à la meilleure prose : « Mon sentiment a toujours été que quand les vers sont bien composés, ils disent en une égale étendue plus que la prose ne saurait dire. » (VIII, 470.)

3. « D'amener de la prose à quelque point de perfection, il ne semble pas que ce soit une chose fort mal aisée : c'est la langue naturelle de tous les hommes. Avec cela, je confesse qu'elle me coûte autant que les vers; que si jamais elle m'a coûté, c'est dans cet ouvrage. » (Préface de *Psyché*, VIII, 19.)

merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé. D'employer l'un en un endroit et l'autre en un autre, il n'est pas permis : l'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons. J'avais donc besoin d'un caractère nouveau, et qui fût mêlé de tous ceux-là : il me le fallait réduire dans un juste tempérament [1]. »

Il se tire d'affaire cette fois-là en mêlant le vers à la prose. La difficulté est mieux résolue autre part avec le vers libre. Dans le poème du *Quinquina*, le mélange des différents mètres suffit pour les questions techniques, la médecine et la pharmacie : l'alexandrin régulier apparaît quand il est question de Colbert et du Roi. Dans *les Filles de Minée*, la chose est plus explicite : le début, du genre majestueux, est tout en alexandrins : sitôt que le ton se modifie, le mètre change aussi :

..... Nous avons passé tout ce temps en récits
Capables d'affliger les moins sombres esprits.
Effaçons, s'il se peut, leur image funeste.
Je prétends de ce jour mieux employer le reste.
Je changerai de style en changeant de matière. (VI, 205.)

Et aux hexamètres succède le vers libre.

Tel est le parti que La Fontaine savait tirer du merveilleux outil non pas créé, mais perfectionné par lui, au point d'être devenu sa chose : si le style c'est l'homme, le vers libre c'est La Fontaine. Convenant à tout, aussi bien aux mésaventures d'une fourmi qu'aux infortunes d'un roi, aux histoires d'enfant et aux discussions philosophiques, aux contes à plaisir et aux instructions morales, le vers libre de La Fontaine est aussi varié que le génie du maître. C'est le bloc de marbre que le poète peut tailler à son gré, en cuvette, en table, ou en statue de Dieu. La Fontaine a trouvé ce procédé bon pour tout, même pour la poésie lyrique.

X

Le Lyrisme.

On pourrait croire, à juger La Fontaine d'une façon superficielle, que ce chapitre-ci devrait être aussi court que celui des chevilles, et

1. VIII, 19-20.

se rédiger ainsi : il n'y a pas de lyrisme dans La Fontaine. Car nous n'admettons pas un lyrisme purement formel : nous ne pensons pas qu'il suffise, pour se dire poète lyrique, de composer une ode, divisée en strophes, suivant les recettes classiques. D'autre part, le fond, dans les fables de notre poète, paraît juste le contre-pied du lyrisme. Les deux éléments principaux de sa philosophie, c'est d'abord la lutte pour la vie, vue du côté des petits et se résumant, en somme, dans un conseil, excellent pour la conservation de l'individu, mais peu lyrique : cache-toi. Ensuite, c'est la mise en œuvre de la sagesse populaire cristallisée dans les vieux proverbes français. Que l'on parcoure les deux gros volumes de Le Roux de Lincy [1], et on connaîtra la source où La Fontaine puise ses conseils de morale. Cela nous explique bien pourquoi notre poète est si profondément, si intimement national. Mais cela ne nous amènera pas à conclure que La Fontaine a des inspirations lyriques, car rien n'est moins lyrique qu'un proverbe. La sagesse de la fourmi ne se prête guère aux envolées de l'ode. Cette partie du talent de La Fontaine a si vivement frappé certains critiques qu'ils ont été tentés de ne voir que ce côté-là : c'est ainsi que M. Sully Prudhomme, parlant de la versification, dit : « Il faut bien se garder de confondre celle-ci, c'est-à-dire l'art de faire des vers, avec la poésie considérée comme l'aspiration la plus ardente et la plus haute vers quelque céleste idéal. Les fables de La Fontaine sont pleines de recettes pratiques pour n'être pas dupe en ce bas monde, pleines d'aphorismes dépourvus de toute poésie, mais consacrés dans des vers nets, immuables, frappés comme des médailles, admirablement mnémoniques [2]. » La Fontaine n'est-il pas autre chose qu'un frappeur de médailles, ce qui aurait déjà bien son mérite, sans doute, pour tout autre poète, mais ce qui le diminue singulièrement? Ne s'est-il pas élevé jusqu'au plus pur lyrisme?

Sans doute il parle avec assez d'indifférence des vicissitudes du goût public à l'égard de l'ode. Il constate, sans regret personnel, que ce genre, en honneur vers 1659, est délaissé en 1671, car il écrit à cette dernière date, à propos de trois fragments d'une description de Vaux, entreprise près de douze ans auparavant : « J'y consumai

1. *Le Livre des proverbes français*, Delahays, 1859.
2. *Réflexions sur l'art des vers*, p. 27.

près de trois années. Il est depuis arrivé des choses qui m'ont empêché de continuer. Je reprendrais ce dessein si j'avais quelque espérance qu'il réussît, et qu'un tel ouvrage pût plaire aux gens d'aujourd'hui; car la poésie lyrique ni l'héroïque, qui doivent y régner, ne sont plus en vogue comme elles étaient alors » (VIII, 249). La même année il revient sur cette idée, dans sa gracieuse rêverie *Clymène* : Apollon demande à Calliope une ode,

> Ou si, ce genre-là n'étant plus à la mode
> Et demandant d'ailleurs un peu trop de loisir,

un autre lui paraît préférable, quelque chose dans le goût de Voiture :

> CALLIOPE
> Je vais, puisqu'il vous plaît, hasarder quelque stance.
> Si je débute mal, imposez-moi silence.
>
> APOLLON
> Calliope manquer!
>
> CALLIOPE
> Pourquoi non? Très souvent
> L'ode est chose pénible, et surtout dans le grand. (VII, 165-166.)

Enfin, en 1687, dans son épître à Huet, il constate, toujours sans l'amertume qu'apporterait un « professionnel » à pareil aveu, que ce genre ne s'est pas relevé :

> Quant aux autres talents, l'ode, qui baisse un peu,
> Veut de la patience; et nos gens ont du feu. (IX, 205, 91.)

Si La Fontaine se résigne facilement à la décadence de l'ode, c'est qu'elle l'intéresse peu : en effet les pièces écrites en strophes occupent peu de place dans les œuvres de La Fontaine comme qualité et comme quantité. Son « Ode anacréontique à madame la Surintendante sur ce qu'elle est accouchée avant terme, dans le carrosse, en revenant de Toulouse », n'a rien de lyrique, ni même d'anacréontique. Ces quatrains d'alexandrins à rimes croisées n'ont pas grand mouvement comme rythme, et la pensée n'a pas un relief très net. La seule stance intéressante est celle où apparaît à pur et à plein l'invincible dégoût de La Fontaine pour les enfants : car voici ce qu'il trouve pour consoler la mère :

Dites-nous s'il devait être fille ou garçon,
Et si c'est d'un Amour, ou si c'est d'une Grâce,
Que vous avez perdu l'étoffe et la façon,
A quelque autre poupon laissant vide la place. (VIII, 378, 13.)

L'ode pour la paix, également en quatrains, mais en vers de huit pieds, est une simple bergerie; car, si le début rappelle Malherbe, le ton change vite :

Le noir démon des combats
Va quitter cette contrée;
Nous reverrons ici-bas
Régner la déesse Astrée. (VIII, 380, 1.)

Que demande-t-il à cette divinité?

Chasse des soldats gloutons
La troupe fière et hagarde,
Qui mange tous mes moutons,
Et bat celui qui les garde. (VIII, 381, 21.)

Nouvel effort en 1661 : pour acquitter un des quartiers de sa pension, La Fontaine compose une ode en l'honneur du mariage d'Henriette d'Angleterre. Sa muse endosse le grand manteau de cour : mais cette strophe de dix vers de huit pieds semble bien l'embarrasser. Le sujet du reste est à moitié ingrat : faire l'éloge du triste frère du roi est chose impossible, même pour un courtisan; le poète s'en tire comme son Simonide : il se rejette sur l'éloge de Madame : mais, gêné par l'étiquette, La Fontaine, mauvais complimenteur, se croit tenu aux comparaisons mythologiques :

Elle reçut la beauté
De la reine de Cythère,
De Junon la majesté,
Des Grâces le don de plaire;
L'éclat fut pris du Soleil,
Et l'Aurore au teint vermeil
Donna les lèvres de roses :
Lorsque d'un mélange heureux
Le Ciel eut uni ces choses
Il en devint amoureux. (VIII, 385, 21.)

C'est commencer comme Malherbe, et finir comme Voiture. La pointe est agréable, heureuse, mais peu lyrique. Il en est de même, pour les défauts, de l'ode adressée au roi en faveur de

Fouquet : le sentiment qui l'inspire est beau; mais la strophe classique ne paraît guère décidément le propre de La Fontaine; car on y peut relever à peine quatre vers qui soient au-dessus du médiocre :

L'Amour est fils de la Clémence;
La Clémence est fille des Dieux :
Sans elle toute leur puissance
Ne serait qu'un titre odieux. (VIII, 392, 51.)

Fouquet n'était pas content de cette ode, et on le comprend facilement. Par contre, on cherche vainement ce qui, dans cette pièce, a pu lui sembler « trop poétique [1] ».

Quant aux paraphrases du *Dies Iræ* et du psaume *Diligam te, Domine*, on peut penser que La Fontaine aurait dû se contenter de faire pénitence pour son propre compte, sans imposer à ses lecteurs ces deux petites mortifications [2].

La forme de la strophe, on le voit, paraît avoir peu convenu au talent souple de La Fontaine. Mais, parce qu'il n'a pas réussi dans l'ode, malgré sa patience, est-ce une raison de croire qu'il n'avait pas assez de feu pour atteindre à la grandeur lyrique? La Fontaine a pensé que le lyrisme pouvait trouver place même dans les fables, animer même le vers libre : c'est ce qu'il semble indiquer modestement lui-même :

Quand j'aurais en naissant reçu de Calliope [3]
Les dons qu'à ses amants cette muse a promis,
Je les consacrerais aux mensonges d'Esope :
Le mensonge et les vers de tout temps sont amis. (I, 129.)

1. « Quant à ce que vous trouvez de trop poétique pour pouvoir plaire à notre monarque, je le puis changer en cas que l'on lui présente mon ode; ce que je n'ai jamais prétendu. Que pourraient ajouter les Muses aux sollicitations qu'on fera pour vous? Car je ne doute nullement que les premières personnes du monde ne s'y emploient. J'ai donc composé cette ode à la considération du Parnasse : vous savez assez quel intérêt le Parnasse prend à ce qui vous touche. Or ce sont les traits de poésie qui font valoir les ouvrages de cette nature. Malherbe en est plein, même aux endroits où il parle au Roi. » (Lettre de La Fontaine à Fouquet, IX, 355.)

2. On ne saurait juger la plus faible des deux mieux que ne l'a fait M. Ménard : « Sa paraphrase sacrée... n'a pas besoin d'être comparée à celle de Racine pour paraître faible. C'est à se demander si elle ne serait pas l'œuvre de quelqu'un des messieurs de Port-Royal, qu'il se serait contenté de signer après l'avoir un peu retouchée. Ou bien, en remplissant la pieuse tâche, il rêvait à quelque autre chose, de beaucoup moins édifiant peut-être. » (*Notice biographique*, I, CIII.)

3. « Muse de l'épopée », dit la note; « Muse de la poésie héroïque et de l'élo-

Sans doute le mouvement lyrique disparaît presque aussitôt qu'il a paru, et ne soulève guère que les deux premiers vers. Mais n'y sentons-nous pas tout l'élan du superbe passage de Musset :

Quand Horace, Lucrèce et le vieil Épicure,
Assis à mes côtés, m'appelleraient heureux,
Et quand ces grands amants de l'antique nature
Me chanteraient la joie et le mépris des dieux,
Je leur dirais à tous, etc. [1].

Tantôt ce sont des vers isolés, où l'on sent passer le frisson sacré de l'ode :

Sur les ailes du Temps la tristesse s'envole. (II, 73, 3.)

Tantôt ce sont des passages entiers soulevés par un élan de lyrisme, lorsque l'idée se relève et grandit tout à coup :

Quant aux volontés souveraines
De celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein,
Qui les sait, que lui seul? Comment lire en son sein?
Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles? (I, 168, 18.)

La lyre de La Fontaine a même une corde de fer : on l'entend vibrer à la fin de la fable du Serpent et de la Lime :

Ceci s'adresse à vous, esprits du dernier ordre,
Qui, n'étant bons à rien, cherchez sur tout à mordre.
Vous vous tourmentez vainement.
Croyez-vous que vos dents impriment leurs outrages
Sur tant de beaux ouvrages?
Ils sont pour vous d'airain, d'acier, de diamant.

Quelquefois La Fontaine se rapproche plutôt de la poésie mélique; on entend alors comme un écho des odes d'Horace :

C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure,
Traduisait en langue des Dieux
Tout ce que disent sous les cieux
Tant d'êtres empruntant la voix de la Nature [2].

quence », dit la note 6 du tome VII, p. 164. Mais La Fontaine lui fait jouer le rôle de la Muse lyrique, dans *Clymène*.

1. *L'Espoir en Dieu.*

2. III, 167. N'est-ce pas du reste à lui-même qu'il pense, et à Racine, lorsqu'il dit, dans les *Amours de Psyché* : « Ils penchaient tous deux vers le lyrique, avec cette différence qu'Acante avait quelque chose de plus touchant, Poliphile de plus fleuri »?

D'autres fois, c'est un souvenir de Virgile, qui a su, lui aussi, prendre au lyrisme son charme, et non sa forme :

> Solitude, où je trouve une douceur secrète,
> Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
> Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais?
> Oh! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles? (III, 120.)

Je ne voudrais pas pourtant, en réagissant contre l'erreur de ceux qui prétendraient enfermer La Fontaine dans les limites mesquines de la poésie didactique, tomber dans le défaut opposé, exagérer le lyrisme de notre poète, en faire un romantique de 1830. Pour mieux sentir toute la différence qui sépare de l'agitation lyrique moderne le mouvement de la pensée chez notre poète, on peut les comparer dans deux passages qui, sans être identiques, présentent une lointaine analogie. Chez La Fontaine, les trois jeunes hommes disent au vieillard :

> Quittez le long espoir et les vastes pensées;
> Tout cela ne convient qu'à nous.
> — Il ne convient pas à vous-mêmes,
> Repartit le vieillard. Tout établissement
> Vient tard, et dure peu. La main des Parques blêmes
> De vos jours et des miens se joue également, etc.

Ce n'est pas pour le plaisir de faire un rapprochement frivole, genre justement démodé, mais pour mieux faire sentir la différence d'excitation cérébrale entre les deux poètes et les deux époques, que je comparerai un mouvement semblable, *mutatis mutandis*, chez V. Hugo :

> Il cria tout joyeux avec un air sublime :
> — L'avenir! l'avenir! l'avenir est à moi!
> Non, l'avenir n'est à personne!
> Sire! l'avenir est à Dieu!
> A chaque fois que l'heure sonne,
> Tout ici-bas nous dit adieu.
> L'avenir! l'avenir! mystère, etc. [1].

La pensée, chez La Fontaine, n'a pas de pareils rebondissements. Peut-être reprend-il ses avantages sur d'autres points. Alors que le lyrisme de la pensée est quelquefois prolongé chez V. Hugo par le lyrisme de la forme, en d'autres termes, alors que la forme continue

1. *Chants du crépuscule* : Napoléon II, poésie, t. III, p. 47.

quelquefois à être lyrique lorsque la pensée ne l'est plus; chez La Fontaine, grâce à la ductilité de son vers libre qui se modifie à l'infini au gré de l'idée qu'il exprime, le lyrisme apparaît au moment précis où il est bien à sa place, puis la pensée reprend son niveau ordinaire : cela permet à La Fontaine de rester naturel, tout en atteignant par instants la grandeur de l'ode. Cette heureuse souplesse que Shakespeare donne aux poèmes dramatiques par le mélange de la poésie et de la prose, La Fontaine la transporte dans la poésie lyrique grâce à son vers libre. Aussi n'a-t-il pas craint de composer son Ode pour la paix en strophes si peu semblables entre elles comme nombre de vers, entrelacement de mètres et de rimes, que l'on peut se demander si nous n'avons pas là moins une ode divisée en strophes que des vers libres, lyriques quand la pensée grandit, doux comme une élégie par instants, ou simples comme une idylle. C'est toute la lyre [1].

On voit à quelle distance de Malherbe nous sommes arrivés. Du reste, dès 1658, La Fontaine expliquait comment il entendait suivre son prédécesseur,

Proximus huic, longo sed proximus intervallo :

C'est dans sa comédie de *Clymène* [2] :

APOLLON

Votre tour est venu, Calliope : essayez
Un de ces deux chemins qu'aux auteurs ont frayés
Deux écrivains fameux; je veux dire Malherbe,
Qui louait ses héros en un style superbe;
Et puis maître Vincent, qui même aurait loué
Proserpine et Pluton en un style enjoué.

CALLIOPE

Sire, vous nommez là deux trop grands personnages.
Le moyen d'imiter sur-le-champ leurs ouvrages?

APOLLON

Il faut que je me sois sans doute expliqué mal;
Car, vouloir qu'on imite aucun original
N'est mon but, ni ne doit non plus être le vôtre,
Hors ce qu'on fait passer d'une langue en une autre.

1. Je ne cite que pour mémoire la pièce composée *sur la soumission que l'on doit à Dieu*. Elle est rangée parmi les odes (VIII, 418) sans grande raison. Je doute même qu'elle appartienne à La Fontaine. A coup sûr, si elle est de sa main, elle n'est pas de son génie, car ces vers libres sont bien pesants.

2. *Clymène*, imprimée en 1671, est composée en 1658. — Cf. la notice, VII, 143.

C'est un bétail servile et sot, à mon avis,
Que les imitateurs; on dirait des brebis
Qui n'osent avancer qu'en suivant la première,
Et s'iraient sur ses pas jeter dans la rivière.
Je veux donc seulement que vous nous fassiez voir,
En ce style où Malherbe a montré son savoir,
Quelque essai des beautés qui sont propres à l'ode. (VII, 164, 332.)

Renier la doctrine de Malherbe, sur toutes les questions matérielles, rimes, enjambement, etc., c'était déjà quelque chose. Mais revendiquer la liberté même pour les vers lyriques, renoncer aux strophes régulières, laisser la pensée tantôt marcher, tantôt bondir; chercher et trouver un procédé pour mélanger les styles, malgré le grand principe du XVIIe siècle qu'il viole sciemment, c'était dégager la poésie des entraves déjà en partie détachées par Corneille, frayer la route plus large encore aux talents, faciliter en particulier la besogne de celui qui comprenait si bien la supériorité du « bonhomme », trop raillé par Boileau, voire par Racine : Molière pouvait venir.

CHAPITRE IV

MOLIÈRE

I

Avant-Propos.

Outre l'intérêt que présente cette prosodie particulière dans l'histoire de l'évolution du vers classique, il est encore utile, pour apprécier la poésie de notre grand comique, et pour comprendre les nuances de sa pensée exprimée en vers, d'étudier le mécanisme de ce vers.

Au début, il est essentiellement libre [1] : Molière, qui n'a jamais été un homme d'école, un esprit à la suite, est loin d'être un disciple de Malherbe [2]; il semble qu'il doive davantage à Corneille : ce n'est pas inutilement que, comme acteur, il apprenait et débitait les vers de Corneille : comme auteur, il ne pouvait guère ne pas en retenir quelque chose; cette harmonie, ces coupes, qu'il avait dans l'oreille, il devait les avoir également dans l'esprit.

Quant aux théories antérieures à Molière, quoiqu'elles n'aient pas eu grande influence sur lui, j'aurai l'occasion d'en citer quelques-unes, par exemple les *Remarques* de Vaugelas.

1. Il n'existe pas en effet, si haut que l'on remonte, de traité de versification qui puisse faire autorité, avant Malherbe. — Cf. Langlois, *De artibus rhetoricæ rythmicæ*.

2. Il l'a pourtant quelquefois imité. On sait que la boutade d'Alceste à Oronte et à Philinte est empruntée à Malherbe. — Cf. sa *Vie* par Racan, I, LXXXIII.

Sans doute Molière n'a jamais voulu « parler Vaugelas » : mais, sans s'incliner devant cette autorité, il peut très souvent être du même avis que le grammairien; car, comme celui-ci, Molière suit l'usage, mais de plus loin : notre poète est plus fidèle aux choses anciennes. Les *Remarques* nous serviront souvent de contrôle : elles nous permettront de voir en quoi Molière diffère, et en quoi il se rapproche de l'usage de ses contemporains.

II

Quantité syllabique.

La quantité syllabique n'est pas, et ne peut pas être, absolument fixée dans notre langue, parce que, sur ce point, tout poète qui a assez de génie pour avoir le droit d'innover peut et doit consulter, non pas une prosodie, mais son oreille : ceci est une règle de bon sens, reconnue et proclamée par Port-Royal : « On demande... si *fuïr* à l'infinitif et au prétérit j'*ai fuï*, est d'une ou deux syllabes. Mais quoi qu'il en soit pour la grammaire, les poètes ont raison de ne le faire que d'une syllabe, puisque l'oreille, qui est le meilleur juge de ces choses, n'en est point choquée; et qu'au contraire elle le serait extrêmement si on le faisait de deux syllabes. » (Art. 7, p. 880.)

L'exemple pris par Port-Royal peut servir de type pour le petit problème qui se pose le plus souvent : dans quel cas deux voyelles qui se suivent forment-elles diphtongue, et ne comptent-elles que pour une syllabe? Dans quel cas valent-elles deux pieds? On peut signaler sur ce point des anomalies qui semblent étranges à première vue, mais qui s'expliquent facilement si l'on tient compte de deux faits; l'orthographe n'est pas fixée, au temps de Molière : la prononciation non plus, puisqu'il y en a deux principales, celle de la ville, celle de la cour, et un grand nombre de prononciations secondaires, celles des provinces, qui peuvent servir à expliquer certaines difficultés de métrique.

Les particularités des sons *ié* et *éï* sont nombreuses et intéressantes. Pour le mot *paysan* par exemple, Molière, dans la même pièce, suit la prononciation actuelle en trois syllabes :

Je sais un *paysan* qu'on appelait Gros-Pierre (III, 171, 179),
Et cette *paysanne* a dit avec franchise (III, 277, 1752),

ou bien il en fait un dissyllabe, *pésan*, suivant une prononciation usitée encore dans le Blésois :

Et la bonne *paysanne*, apprenant mon désir [1].

Pour le son *ié*, on peut dire qu'en général Molière le fait monosyllabe :

1° Dans les deuxièmes personnes pluriel de l'imparfait de l'indicatif ou du conditionnel :

Elle n'est pas fort bonne, et vous *devriez* tâcher. (I, 108, 49.)
Comme vous *voudriez* bien manier ses ducats. (I, 112, 102.)
Vous me *voudriez* encore payer pour précepteur. (I, 127, 314.)
Vous buviez sur son reste, et *montriez* d'affecter. (I, 207, 1521.)
Vous êtes généreux, vous ne le *voudriez* pas. (I, 228, 1845.)
Que déjà vous *devriez* avoir tout confessé. (I, 473, 1083.)
Et vous *devriez* mourir d'une telle infamie. (I, 514, 1694.)
Vous *épousiez* ma fille, et *convoitiez* ma femme. (IV, 500, 1546.)
Il eut... vous me *feriez* dire quelque sottise. (IV, 509, 1689.)
Si vous me la *voyiez* sur un seul ramasser. (V, 475, 500.)
Et leur conclusion fut que vous *feriez* bien. (V, 504, 948.)

2° Dans un certain nombre de substantifs :

Dérober quelque *aiguière* ou quelque plat d'argent. (IX, 94, 454.)
Que les *ouvriers* qui sont après son édifice. (I, 137, 478.)
Où pourrai-je éviter ce *sanglier* redoutable? (IV, 150, 165.)
Voyons, voyons un peu par quel *biais*, de quel air. (V, 524, 1351.)
Et je l'aperçus *hier*, sans en être aperçu. (I, 447, 706.)
C'est un coup enragé qui depuis *hier* m'accable. (III, 58, 307.)
Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière. (V, 502, 885 [2].)

On sait que c'était l'habitude des poètes, au début du XVIIe siècle, de prononcer et de scander ainsi le son *ié* : Corneille, nous l'avons vu, fut même blâmé par l'Académie pour avoir abandonné cette règle, et pour être revenu en somme à un usage ancien, suivi quelquefois encore par Régnier. Pourtant Corneille avait eu raison contre l'Académie, car nous voyons Port-Royal trancher ainsi le différend :

1. III, 168, 133. De ces deux prononciations, qui avaient eu cours, la seconde était tombée en désuétude au XVIIe siècle : cf. Thurot, *De la prononciation française*, t. I, p. 501-502. « J'écris toujours *Payis* de deux syllabes, payisan de trois..... Ce n'est pas parler français que de retrancher une syllabe de chacun de ces mots. » (*Menagiana*, II, 126.)

2. Cf. I, 203, 1460; I, 495, 1429; I, 496, 1433; III, 58, 305; III, 70, 488; III, 269, 1634; IV, 412, 231; VI, 406, 885; VI, 439, 1468; VIII, 283, 244; IX, 147, 990.

« Il y a une difficulté pour les mots en *ier*, qui est que les poètes faisant *ier* monosyllabe en tous les noms, et ne le faisant de deux syllabes que dans les verbes [1], il y a quelques-uns de ces noms qui sont si rudes en voulant faire *ier* d'une syllabe, qu'on ne les peut presque prononcer; comme sanglier, baudrier, meurtrier, meurtrière, prière.

« C'est pourquoi il semble qu'il faudrait garder cette règle de consulter l'oreille plus que toute autre chose, et de faire *ier* monosyllabe en tous ceux où il peut se prononcer sans peine; mais de le faire de deux syllabes dans les cinq ou six que je viens de marquer, où il ne se peut prononcer de cette sorte qu'avec une très grande rudesse.... Ainsi, quelque raison que l'on apporte pour faire croire que *grief* ne doit être que d'une syllabe, on ne saurait empêcher que ce vers de Malherbe ne soit très dur :

> Non qu'il ne me soit grief que la tombe possède,

et qu'il ne fût plus doux en mettant :

> Non qu'il ne soit grief, etc. » (Art. 7, p. 880.)

Molière, sur cette question d'euphonie, a l'air de consulter plutôt les besoins de son vers que son oreille de poète, et sans suivre de règle bien fixe, il fait *ié* dissyllabe au besoin, de même que nous l'avons vu le faire monosyllabe :

1° Hé quoi? vous *voudriez*, Valère, injustement. (I, 434, 493.)
Mon Dieu, ne gagez pas : vous *perdriez* vraiment. (III, 196, 474.)
Vous *devriez* leur mettre un bon exemple aux yeux. (IV, 401, 27.)
De *contrarier* tout et de faire le maître. (IV, 402, 66.)
Allez, vous *devriez* mourir de pure honte. (V, 444, 14.)
Vous *devriez* brûler tout ce meuble inutile. (IX, 106, 563.)
2° Des *biais* qu'on doit prendre à terminer nos vœux. (I. 192, 1293
Il faut voir maintenant quel *biais* je prendrai. (I, 215, 1642 [2].)
Et c'est l'homme qu'*hier* vous vîtes du balcon. (III, 199, 514.)
Ne me parlez pas. — Mais.... — Plus de *société*. (V, 470, 442.)
Il put étrangement son *ancienneté*. (IX, 104, 553.)

On le voit, pour le son *ié*, les exemples de diérèse sont un peu moins nombreux que les exemples de synérèse; on pourrait même

1. Nous voyons par les exemples précédents qu'il n'en est rien pour Molière. Sur toute cette question, cf. Thurot, t. I, p. 490-494.
2. Cf. I, III, 90; I. 230, 189; IV. 504, 1600.

remarquer encore que la diérèse se rencontre plus fréquemment dans les dernières œuvres que dans les premières : Molière semblerait suivre sur ce point l'usage du moment où il écrit; ce qui paraît prouvé par les citations précédentes, c'est que Molière veut avant tout faire facilement son vers, et que dans les mêmes syllabes, au besoin dans les mêmes mots, il fait ou ne fait pas la synérèse suivant les besoins du rythme.

Il en est de même pour les combinaisons de l'*i* avec un certain nombre de voyelles ou de syllabes; exemples de synérèse :

Sauter à notre cou plus que nous ne *voudrions*. (I, 482, 1236.)
Sans que nous *essayions* d'en partager la gloire. (II, 276, 749.)
Hé! merci de ma vie! Il en irait bien *mieux*. (IV, 402, 67 [1].)
Nous ne *continuions* cet office fidèle,
Et ne *prenions* grand soin de nous dire entre nous. (V, 505, 970.)

Exemples de diérèse :

De ces *Égyptiens* qui la mirent ici. (I, 111, 73.)
La *soumission* prompte est grandeur de courage. (II, 318, 1605.)
Patience, mon cœur, doucement, doucement. (III, 191, 410.)
Si tout se gouvernait par ses ordres *pieux*. (IV, 402, 68.)
La *donation*.... Oui, c'est une affaire faite. (IV, 502, 1569.)
Les *envieux* mourront, mais non jamais l'envie. (IV, 508, 1666.)
Et leur *conclusion* fut que vous feriez bien. (IV, 504, 948.)

Il en est de même pour *ou* suivi d'une voyelle; il est rare que Molière en fasse une seule syllabe : sans parler, bien entendu, de *oui*, qui est naturellement monosyllabe, on ne peut, je crois, citer que trois exemples de synérèse, trois exceptions :

La tête d'une femme est comme la *girouette*. (I, 484, 1266.)
Il vous faut *jouer* d'adresse, et d'une âme réduite. (III, 248, 1284.)
Ouais! vous le prenez là d'un ton bien absolu. (IX, 195, 1640.)

Les exemples contraires sont la règle :

Oui. Je m'en *réjouis* et pour vous et pour moi. (II, 254, 362.)
Pour mieux *jouir* du fruit de cette feinte mort. (II, 310, 1451.)
Jouissez à cette heure en tyran absolu. (II, 311, 1462.)
Je me *réjouis* fort, seigneur Arnolphe... — Bon ! (III, 170, 165.)

Enfin, dernier exemple assez singulier :

Un *duel* met les gens en mauvaise posture. (III, 54, 279.)

1. Il fallait que Saint-Evremond eût bien peu d'oreille pour écrire :

Nous nous taisons. — Sortez; c'est le *mi-eux*, je pense.
(*Les Académiciens*, acte III, sc. II.)

Il est vrai que Molière a pour lui la prononciation du temps, mentionnée par Vaugelas : « *Dueil* est d'une syllabe et *duel* de deux [1] ».

Jusqu'ici nous avons vu que Molière suit, pour la quantité d'un mot, la prononciation courante, ou bien que, pour les nécessités de son vers, il se guide quelquefois, non plus par la prononciation, mais par l'orthographe : en un mot, il cherche partout des facilités; il en est de même pour l'emploi de l'*e* muet.

Lorsque, au milieu d'un mot, l'*e* est réellement muet, c'est-à-dire ne se fait pas sentir dans la prononciation, mais s'écrit pourtant, et n'est pas encore remplacé par un accent circonflexe, Molière le compte ou ne le compte pas, *ad libitum*. Vaugelas avait constaté la disparition de cet *e* dans l'orthographe et dans la prononciation : « *Remerciment* se doit aussi écrire et prononcer *remerciment*, et non pas *remerciement* avec un *e* après l'*i*. *Agrément*, de même, et non pas *agréement*. Ainsi dans les vers on dit *payray*, *louray*, et non pas *payeray* ni *loueray*, ce sont des mots dissyllabes dans la poésie » (II, 136).

Nombre de vers, dans Molière, sont conformes à cet usage :

Certes, je l'*avouerai*, vous êtes le modèle. (I, 415, 198.)
Vous me *remercierez* de ma rare conduite. (I, 466, 974.)
Quand tout *contribuerait* à votre passion. (I, 471, 1051.)
Voulez-vous deux témoins qui me *justifieront*. (I, 474, 1099.)
Je vivais tout en vous, et, je l'*avouerai* même. (I, 487, 1306.)
Je vous *prierais* bien fort de n'entrer point chez nous. (IV, 401, 36.)
Je ne me *fierais*, moi, que sur un bon galant. (IV, 403, 72.)
Que je m'en *soucierais* autant que de cela. (IV, 417, 279.)
Et que jamais *n'oubliera* ma douleur. (VI, 430, 1296.)
Que vous *désavoueriez*, si vous les aviez faites. (IX, 165, 1262.)
Dès ce soir à Monsieur je *marierai* ma fille. (IX, 177, 1405 [2].)

Quoiqu'un peu moins nombreux, les exemples contraires ne sont pas rares :

Fût-ce mon propre frère, il me la *payerait*. (I, 173, 1042.)
Tu n'en vas recevoir le juste *payement*. (I, 465, 952.)
Tantôt vous *payerez* de quelque maladie. (IV, 454, 802.)
Mais que, de *gayeté* de cœur. (VI, 430, 1290 [3].)
Si d'un peu d'amitié tu *payeras* mes vœux. (IX, 262.)

1. II, 230. — Cf. *Mélite*, v. 859.

Quoi! tu crains le duel? — Non, mais j'en crains les suites.

2. Cf. Thurot, t. I, p. 146.
3. Vers de huit pieds.

Et l'indifférence de Molière sur ce point est telle que dans le même vers il compte et ne compte pas l'*e* muet :

Mais je vous *avouerai* que cette *gayeté*. (II, 326, 1810.)

Quant à l'*e* muet dans la terminaison de la troisième personne du pluriel, Molière finit par suivre la règle adoptée par le XVIIe siècle; il dit par exemple :

Dont ils *n'aient* pris le soin de réparer la perte. (VIII, 302, 634.)

Mais dans ses premières pièces il écrivait sans scrupule :

Ce que *voyent* mes yeux, franchement je m'y fie. (I, 405, 58.)
Et *voyent* mettre à fin la contrainte où vous êtes. (I, 466, 969.)
Ils *croyent* que tout cède à leur perruque blonde. (II, 431, 1047 [1].)

Pour la valeur de l'*e* muet à la fin des mots, nous constatons d'assez curieuses singularités : c'est ainsi que nous trouvons, une seule fois, il est vrai, un *e* qui n'est pas élidé et qui pourtant ne compte pas :

A la *queue* de nos chiens, moi seul avec Drécar. (III, 74, 542.)

Il arrive assez souvent au contraire que Molière compte comme une syllabe l'*e* final précédé d'une voyelle, et cela, malgré la défense de Malherbe, malgré une remarque fort juste de Port-Royal : « Il y a certains mots qu'on ne peut mettre qu'à la fin des vers, si ce n'est en mangeant la dernière syllabe, tels que sont tous ceux qui ont une voyelle avant l'*e* muet.... Ce ne serait pas un vers supportable de mettre :

La *vie* n'est que mort à qui vit en langueur. » (Art. 5, p. 878.)

Molière trouve pourtant fort supportables les vers suivants :

Anselme, mon mignon, *crie*-t-elle à toute heure. (I, 120, 224.)
Ah! n'*aye* point pour moi si grande indifférence. (I, 150, 679.)
Que j'*aye* peine aussi d'en sortir par après. (I, 182, 1141.)
La *partie* brutale alors vient prendre empire. (I, 484, 1261.)
Mais elle bat ses gens, et ne les *paye* point. (V, 504, 940.)
C'est d'être *Sosie* battu. (VI, 378, 382.)

1. Pourtant il met :

Douze ans *aient* découvert jamais la moindre trace. (I, 494, 1328.)

Et plus tard, au contraire, dans des vers destinés, il est vrai, à être chantés :

Jamais les âmes bien saines
Ne se *payent* de rigueur. (VI, 261.)

Ces exceptions, toutes rares qu'elles sont, se prolongent pourtant, on le voit, jusque dans les pièces de la maturité [1]. En général, du reste, Molière se conforme à la pratique courante; il suit la règle de l'élision, lorsque l'*e* se trouve devant un mot commençant par une voyelle. Il est pourtant une singularité assez curieuse à signaler : l'*e* ne s'élide pas, et compte pour un pied, lorsqu'il se trouve devant *oui* et *ouais* :

> Querel*le*? — Oui, querelle, et bien avant poussée. (I, 127, 307.)
> [(I, 430, 416.)
> Je suis sa femme. — Oh Dieux! sa fem*me*. — Oui, sa femme.
> Ascagne. — Ascag*ne*? — Oui, tu le vas voir paraître. (I, 512, 1658.)
> [(III, 180, 250.)
> Et pourvu que l'honneur soit.... Que vois-je? Est-*ce*?... Oui.
> Eh! c'est-à-di*re* oui? Jaloux à faire rire? (III, 185, 335.)
> Quoi, de ma fil*le*? — Oui, Clitandre en est charmé. (IX, 84, 353.)
> Moi, ma mè*re*? — Oui, vous. Faites la sotte un peu. (IX, 154, 1075.)
> Eh! non, mon pè*re*. — Ouais! qu'est-ce donc que ceci? (IX, 189, 1583.)

Quelque bizarre que soit cette aspiration devant *oui*, il n'y a pas à se demander si *oui* et *ouais* ne seraient pas ici dissyllabes, car partout ailleurs dans Molière ces deux mots sont bien monosyllabes, et, de plus, l'oreille est moins désagréablement surprise par cet *e* comptant pour une syllabe que si l'on prononçait, pour faire le vers, *ou-i* [2].

Du reste, dans un certain nombre de cas, le poète élide cet *e* muet :

> Tu l'as formé pour moi, Mascaril*le*? — Oui, pour vous. (I, 131, 394.)
> J'étais à la campag*ne* . — Oui, depuis deux journées. (III, 181, 255.)
> Toi, So*sie*? — Oui, Sosie, et si quelqu'un s'y joue. (VI, 379, 398.)
> Tu te dis So*sie*? — Oui. Quelque conte frivole. (VI, 381, 422.)
> Notre sœur est fol*le*, oui. — Cela croît tous les jours. (IX, 88, 397.)
> Aussi fais-*je*. Oui, ma femme avec raison vous chasse. (IX, 93, 443.)

Il y a là, dans cet emploi ad libitum de l'*e* muet devant *oui*, une particularité plutôt qu'une bizarrerie, car on peut constater, en prononçant ce mot, une très légère aspiration, signalée déjà par Vaugelas : « Je ne saurais deviner pourquoi ce mot veut que l'on prononce celui qui le précède tout de même que s'il y avait une *h*

1. C'est donc à tort que M. de Gramont dit, en parlant de ces *e* muets précédés d'une voyelle : « Ils ne furent proscrits définitivement que par Malherbe, qu'on ne saurait blâmer de cette réforme. » (*Les Vers français*, p. 28.)

2. Ce n'est pas ce que pense M. Tobler, *le Vers français*, trad. Breul et Sudre (Vieweg), p. 62-63. M. Tobler se contredit du reste, p. 144.

consonante devant *oui*, et que l'on écrivît *houi*, excepté que l'*h* ne s'aspirerait pas.... On prononce donc un *oui* et non pas un *noui*. Ainsi quoique l'on écrive *cet oui*, on prononce néanmoins *ce oui*. » (I, 382.) Certaines personnes, de nos jours, renforcent même cette légère aspiration, et prononcent *voui*. Pour en revenir à Molière, on voit qu'il se conforme sur ce point à la prononciation de son temps.

En prose, du reste, il ne faisait pas l'élision : « Je crois *que* oui », dit M. Jourdain. Seulement, ce qui est parfaitement admissible en prose devient une petite faute contre l'harmonie, en vers.

Ce qui serait peut-être plus grave, c'est une ancienne habitude, ou, pour mieux dire, une vieille licence du XVIe siècle : Molière conserve l'élision de l'*e* muet dans le pronom *le*; c'est contraire à la vraie prononciation, et, ce qui est encore plus fâcheux au théâtre, c'est gênant pour le sens :

Ascagne vient ici, laissons-*le*, il faut attendre. (I, 507, 1573.)
Ingrat! — Laissez-*le* en paix. S'il faut à deux genoux. (IV, 475, 1115.)
Mais, mon petit Monsieur, prenez-*le* un peu moins haut. (V, 469, 433.)
[(V, 490, 748.)
Ou bien, faites-*le* entrer. — Qu'est-ce donc qu'il vous plaît?
Démêlez-*le* un peu du coupable [1].

Si on élide l'*e*, le sens est altéré; si on le prononce, il y a dans le vers un pied de trop, et un hiatus.

III

Hiatus.

En matière d'hiatus, la règle, quoiqu'elle ne soit pas encore formulée par Boileau, l'est déjà par un grand nombre de remarques de Malherbe, et de plus elle est consentie à peu près absolument par

1. VI, 431, 1324. — Cf. Tobler, p. 68-69. C'était une pratique courante au XVIIe siècle. — Cf. ces vers de Conrart à Mlle de la Vigne, en 1665 :

Puisque mon cœur vous accommode,
Gardez-le, Iris, il est à vous.
(Abbé Fabre, *Jeunesse de Fléchier*, II, 43.)

Cette coutume avait persisté jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. En 1794, dans sa tragédie de *Charlotte Corday*, le girondin Salle met ceci :

Amare, et vous, Barère, observez-le en silence, etc. (A. III, sc. 8.)

Barbaroux qui, en sa qualité de poète, a critiqué le détail des vers de son ami, ne dit rien sur celui-là.

Corneille. Port-Royal la considère comme indispensable : « La poésie française s'étant beaucoup polie depuis Ronsard et les autres anciens poètes, on a observé quelques règles en la structure du vers qui avaient été négligées par les anciens, mais qui étaient absolument nécessaires pour mettre notre versification dans sa beauté. La première est d'éviter la rencontre des voyelles qui ne se mangent point par la prononciation. » (Art. 4, p. 875-876.)

Molière ne se préoccupe guère de toutes ces autorités. Ainsi il emploie sans scrupule ces hiatus, formels pour l'oreille, s'ils ne le sont pas pour l'œil, où la consonne finale ne peut pas se faire entendre.

> Au milieu de Lé*on on* a vu mon courage. (II, 242, 115.)
> C'est à vous, *non* à moi que sa *main est* donnée. (IX, 155, 1089.)
> *Et.... Où* donc allez-vous, qu'il ne vous en déplaise. (II, 364, 84.)
> *Et.... Ah*! quel heureux sort en ce lieu vous amène? (V, 501, 873.)

Il en est de même pour l'*h* non aspirée. Port-Royal, observateur scrupuleux de l'usage et de la logique, a beau dire : « Quand l'*h* n'est point aspirée, c'est comme s'il n'y en avait point. Ainsi, c'est une faute dans les vers de mettre une autre voyelle que l'*e* muet (qui se mangeant ne fait point de mauvaise prononciation) avant cette *h*, comme qui dirait :

> Le vray honneur est de n'être qu'à Dieu. » (Art. 4, p. 877.)

Molière n'hésite pas à écrire :

> Ah! — Il n'en fera rien, je connais son humeur. (I, 141, 547.)
> Ah! Ah! — Comme à ce mot s'augmente sa douleur. (I, 141, 551.)
> Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! ô traître. (I, 153, 724.)
> « Au prince Don Garcie. » Ah! — Achevez de lire. (II, 268, 612.)
> Ah! il faut modérer un peu ses passions. (III, 62, 362.)
> Eh? — Eh? — Qu'est-ce? — Plaît-il? — Quoi? etc. (IV, 428, 445.)
> Ah! Ah! Je vous ferai sentir que je suis père. (VI, 169, 303.)
> Oui, hier il me fut lu dans une compagnie. (IX, 147, 990.)

Même lorsqu'il n'y a pas d'*h* non aspirée intercalée, Molière admet l'hiatus, quand il y a une petite aspiration au commencement du second mot. Nous avons déjà vu un certain nombre d'*e* muets non élidés devant *oui*, et formant une sorte d'hiatus. En voici d'autres exemples avec d'autres voyelles :

> Tant pis. — *Hé*! *oui*, tant pis, c'est là ce qui m'afflige. (I, 106, 12.)
> [(II, 371, 217 [1].)
> Et pourquoi la changer? — Pour*quoi*? — *Oui*. — Je ne sais.

1. « Nonobstant la règle qui ne veut point d'*hiatus*, dans notre versification,

Enfin on rencontre dans Molière un certain nombre d'hiatus qui paraissent incontestables, et qui peuvent pourtant s'expliquer :

Petit serpent que j'*ai é*chauffé dans mon sein. (III, 261, 1503.)
Voilà d'abord
Le cerf don*né aux* chiens. J'appuie et sonne fort. (III, 72, 514.)
[(III, 207, 627.)
Avec *qui*? — *Avec*,... là. — Là,... là n'est pas mon compte.
Je ne *scay*. — *Et* c'est là ce qu'il fallait savoir. (VI, 173, 354.)
Ouf! — *Hé*! — *Il* m'a... — Quoi? — Pris, etc. (III, 202, 573.)
Ahi! *Ahi*! à l'aide! au meurtre! etc. (I, 153, 723.)

Sur ces six exemples, le premier est une faute des éditeurs, et non de Molière, qui avait mis d'abord : « J'ai réchauffé ». Le second est tiré d'une expression de chasse, et Molière a voulu que son vers fût exact, plutôt qu'harmonieux. Le troisième et le quatrième sont séparés par une réplique. L'avant-dernier seul est un hiatus certain, car le dernier n'est qu'un hiatus d'orthographe : quand bien même la mesure ne l'indiquerait pas, on comprend qu'au XVII[e] siècle, aussi bien qu'au XIX[e], un homme que l'on frappe ne crie pas « Ahi! » mais « Aïe! » [1].

IV

Rime.

On connaît les vers élogieux que Boileau adressa à Molière sur son talent de rimeur :

Rare et fameux esprit, dont la fertile veine
Ignore en écrivant le travail et la peine;
Pour qui tient Apollon tous ses trésors ouverts,
Et qui sais à quel coin se marquent les bons vers;
Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.

L'éloge parut quelque peu gênant à Molière si nous en croyons une anecdote racontée par Brossette qui la tenait vraisemblablement de

un poète célèbre (Scarron) a mis *Fontenay aux Roses* dans ses vers. En ce cas il faut supposer que Fontenay aux Roses n'est qu'un seul mot. Ceux qui font entrer dans leurs vers *oui*, *oui* ou *peu à peu* et d'autres mots, prétendent la même chose. Théophile a fait de même un *hiatus* dans ce vers, qui n'est point méchant, d'ailleurs :

Il y a de l'adresse à bien cueillir des roses. »
(*Menagiana*. I, 162.)

1. Cf. Tobler, p. 147. Pourtant J. Aicard a dit :

Aïe! Et l'on prétend qu'ils ont la main légère! (*Don Juan*, p. 171.)

Boileau lui-même [1] : en 1664, « l'auteur était chez du Broussin avec M. le duc de Vitri, et Molière; ce dernier y devait lire une traduction de Lucrèce en vers français, qu'il avait faite dans sa jeunesse. En attendant le dîner on pria M. Despréaux de réciter la satire adressée à Molière;mais après ce récit, Molière ne voulut plus lire sa traduction, craignant qu'elle ne fût pas assez belle pour soutenir les louanges qu'il venait de recevoir. Il se contenta de lire le premier acte du *Misanthrope*, auquel il travaillait en ce temps-là : disant qu'on ne devait pas s'attendre à des vers aussi parfaits et aussi achevés que ceux de M. Despréaux; parce qu'il lui faudrait un temps infini, s'il voulait travailler ses ouvrages comme lui [2]. » C'est qu'en effet Molière travaillait vite : en particulier pour la rime; il ne la cherchait pas, il la trouvait : parfois même il la rencontrait; à coup sûr, il ne s'y attardait guère, et se contentait facilement. Tout le monde a lu un autre jugement de Boileau sur la rapidité de versification chez Molière, jugement curieux, mais qui, malheureusement, a passé par trop d'intermédiaires, pour être bien authentiquement l'expression de sa pensée : « Molière a fait, sans y penser, le caractère de ses poésies, en marquant ici [3] la différence de la peinture à l'huile et de la peinture à fresque. Dans ce poème sur la peinture, il a travaillé comme les peintres à l'huile qui reprennent plusieurs fois le pinceau pour retoucher et corriger leur ouvrage, au lieu que dans ses comédies, où il fallait beaucoup d'action et de mouvement, il préférait les brusques fiertés de la fresque à la paresse de l'huile [4]. »

Toujours est-il que Molière a rendu un signalé service à la poésie française, qui courait risque, dès le début du XVIIe siècle, de devenir un art de ciselure, une recherche curieuse des difficultés de forme. Malherbe poussait les poètes à compliquer la rime, à s'enchaîner fort inutilement à des minuties d'orthographe, à des scrupules quintessenciés sur des nuances de prononciation. Heureusement, comme nous l'avons dit, « Corneille vient » après Malherbe; et, rassurés par l'exemple du grand poète, quelques bons esprits élargissent les

1. « Ce n'est... pas ici un tissu de conjectures, hasardées par un commentateur qui devine : c'est le simple d'un historien qui raconte fidèlement, et souvent dans les mêmes termes, ce qu'il a appris de la bouche de l'auteur original. » (Avertissement de l'éditeur de Genève.)

2. Commentaire sur la Satire II.

3. *La Gloire du Val de Grâce*, t. IX, p. 555, v. 243-270.

4. *Récréations littéraires*, de Cizeron Rival, cité par M. P. Mesnard, t. IX, p. 530.

règles étroites et un peu mesquines du maître rimeur. Lancelot résume la question avec une netteté parfaite et l'autorité du bon sens : « La rime fait sans doute la plus grande beauté de nos vers aussi bien qu'en toutes les autres langues vulgaires.

« La rime n'est pas autre chose qu'un même son à la fin des mots : je dis même son et non pas mêmes lettres. Car la rime n'étant que pour l'oreille et non pour les yeux, on n'y regarde que le son et non l'écriture : ainsi *constans* et *temps* riment très bien. » (Ch. II, art. 1er.)

ARTICLE II

De ce qui suffit ou ne suffit pas pour la rime.

« Ce qui suffit toujours est que les syllabes qui font la rime... soient toutes entières semblables quant au son, comme *grandeur*, *ardeur*, *puissance*, *naissance*, etc., si ce n'est que ces syllabes ne fussent composées que d'une voyelle, comme *créa*, *allia*, *créée*, *alliée* : car de ces rimes, la Masculine ne vaut rien du tout, et la Féminine n'est guère bonne....

« On peut prendre pour règle que la rime étant une gêne, quoique agréable et très nécessaire pour la beauté des vers, il vaut mieux y être un peu libre pour favoriser un beau sens, que trop scrupuleux, si ce n'est lorsque l'oreille est tout à fait offensée. »

ARTICLE III

« La troisième observation qui fait voir que la rime est bonne quand c'est le même son, quoique l'écriture soit différente, est que les rimes en *ain* ou *aim*, comme levain, pain, sain, faim; et en *ein* comme dessein; et en *in* ou *im* comme fin, vin, divin, enfin, venim, (*sic*) riment indifféremment ensemble. »

On le voit, sans réduire la rime à une simple assonance, Port-Royal pensait judicieusement que la similitude d'un son plein suffit et que l'identité d'orthographe est une véritable superfétation.

C'était là certainement l'avis de Molière, à en juger par sa pratique, car lorsque deux syllabes d'un son plein ou sonore riment richement pour l'oreille, c'est plus que suffisant, au théâtre, et l'on peut trouver irréprochables des rimes comme celles-ci :

Tu n'as point vu ceci, marquis? Ah! Dieu me damne,
Je le trouve assez drôle, et je n'y suis pas âne. (III, 38, 51.)
J'avise un homme ici qui n'est pas ignorant :
Il pourra nous juger sur notre différend. (III, 64, 381.)
C'est contre le péché que son cœur se courrouce,
Et l'intérêt du ciel est tout ce qui le pousse. (IV, 403, 77.)
L'âge amènera tout, et ce n'est pas le temps,
Madame, comme on sait, d'être prude à vingt ans. (V, 506, 983.)

On peut encore ranger dans les rimes riches la rime de *honte* avec *compte* (III, 32, 35; V, 444, 14); avec *prompte* (III, 295, 6); avec *dompte* (IV, 493, 1417); de *experts* avec *vers* (III, 47, 181); d'*efforts* avec *dix-cors* (III, 71, 494), et même de *grec* avec *respect* (IV, 142, 948). Dans tous les cas, la sonorité, ou même, comme pour le dernier exemple, l'étrangeté du son suffisent amplement à satisfaire l'oreille, tout en indiquant nettement la fin des vers.

Mais Molière va plus loin, et se contente très souvent de l'assonance la plus simple, de la similitude du son, qu'une seule voyelle suffirait à exprimer; exemples : *ducats* et *appas* (II, 163, 19); *plaît* et *est* (III, 43, 134); *c'est* et *plaît* (III, 62, 354); tu me *fais* et *valets* (III, 91, 750); *marquis* et *prix* (V, 546, 1697); *effets* et *mauvais* (IX, 173, 1347). Même pour des syllabes nasales ou sourdes, Molière fait rimer *gens* avec *galans* (III, 245, 1227); avec *convaincants* (IV, 498, 1515); avec *temps* (IV, 499, 1531). *Temps* rime encore avec *céans* (IV, 403, 80); *nœud* avec *peu* (V, 460, 295).

La pratique de Molière était, on le voit, plus large que la théorie de Lancelot qui disait : « Ce qui suffit quelquefois, et non pas toujours, est que ces syllabes soient semblables quant au son depuis leur voyelle jusqu'à la fin, comme *grandeur*, *honneur*; *puissance*, *prudence* : mais cela ne suffit pas toujours, comme *liberté* ne rime pas avec *jugé*, *aimé*; ni *envie* avec *frénésie*; ni *consacrée* avec *aimée*. » (Ch. II. art. 2.)

Rimant uniquement pour l'oreille, et encore assez chichement quelquefois, Molière est, de tous les grands poètes du XVIIe siècle, celui qui surprend davantage par ces rimes qui ont vieilli, par suite des changements d'orthographe et de prononciation. C'est ainsi que les débutants sont surpris de lire des vers comme ceux-ci :

S'il ne songeait à lui, que l'on le *surprendroit*;
Que l'on couchait en joue, et de plus d'un endroit. (I, 192, 1270.)
Par comparaison donc, mon maître, s'il vous plaît,
Comme on voit que la mer, quand l'orage s'*accroît*. (I, 485, 1275.)

Peste! les grands talents que votre esprit possède!
Dirait-on qu'elle y touche avec sa mine *froide*? (I, 432, 464 [1].)
Une tête de barbe, avec l'étoile nette,
L'encolure d'un cygne, effilée et bien *droite*. (III, 73, 528.)
D'abord j'appréhendai que cette ardeur secrète
Ne fût du noir esprit une surprise *adroite*. (IV, 465, 945.)
Je puis te contenter par une même voie,
Et payer ton secret de la même *monnoie*. (VI, 154, 38.)
... Et je lui veux faire aujourd'hui *connoître*
Que ma fille est ma fille, et que j'en suis le maître. (IX, 116, 703.)

Actuellement encore, ces vers lus tout haut par un paysan de Touraine ou du Vendômois rimeraient parfaitement pour l'oreille, car on entendrait :

D'abord j'appréhendai que cette ardeur secrète
Ne fût du noir esprit une surprise *adrouète* [2].

A proprement parler, ces rimes ne sont donc pas faibles pour l'oreille; mais sur ce point Molière a pris certaines libertés. Il n'hésite pas à employer, lorsque le sens l'exige, des rimes médiocres, qui ont besoin d'être escamotées par l'acteur. Il y a surtout deux cas dans lesquels il transgresse la règle, ou plutôt (car il n'y a pas, à vrai dire, de règle, et c'est une simple question d'oreille chez le poète) il s'accorde quelques facilités : il fait rimer une voyelle longue avec une voyelle brève, une voyelle suivie d'une consonne muette avec une voyelle suivie d'une consonne vibrante.

Pour le premier point, il se conforme en réalité à un usage généralement accepté : Port-Royal remarque qu'il n'y a pas ici de loi absolue : « Il faut éviter autant qu'on peut d'allier les rimes féminines qui ont la pénultième longue avec celles qui l'ont brève. Néanmoins il y en a de supportables, surtout dans l'*a*, parce que cette voyelle étant toujours assez pleine de sa nature la différence du bref au long n'est pas si grande qu'elle ne puisse être facilement aidée et corrigée par la prononciation. » (Ch. II, art. 3.) En effet, quand Molière écrit que des regards langoureux

Disent beaucoup sans doute à des gens de mon *âge*,
Et je pense, Seigneur, entendre ce *langage* (IV, 143, 5),

encore que *âge* ait l'accent circonflexe, et que *langage* ne l'ait pas,

1. « ... *Froid*... que l'on prononce en *ai*, *fraid*.... » (Vaugelas, I, 184.)
2. Cf. Bellanger, p. 257, 260.

il n'y a point de différence trop sensible entre la valeur des deux syllabes finales.

Allant plus loin, Molière fait rimer ensemble des syllabes où l'accent circonflexe se fait sentir, avec d'autres incontestablement brèves; pour reprendre l'exemple de Port-Royal, on trouve à chaque instant *grâce* ou *disgrâce* rimant avec *place*, *trace*, *grimace*, etc.

Eh! Messieurs, c'en est trop : laissez cela, de grâce.
Ah! j'ai tort, je l'avoue, et je quitte la place. (V, 470, 435.)
Ainsi, plus dans mon âme un autre prenait place,
Plus de tous ses respects je plaignais la disgrâce. (II, 238, 31, etc.)

Il en est de même pour âme, blâme, infâme, qui se rencontrent continuellement avec madame, femme, flamme; de même pour lâche et tache [1].

Molière va même plus loin que Port-Royal, sur un point où le poète semble avoir l'oreille, et par conséquent la raison pour lui : Lancelot, qui trouve bonne la rime d'une longue avec une brève, quand il s'agit de l'*a*, la trouve « tout à fait mauvaise dans l'*e*, comme qui voudrait rimer prophète avec fête ». Il est probable que les Port-Royalistes avaient l'oreille plus délicate que nous et que Molière, qui écrit sans scrupule des vers comme :

Quel mépris généreux, dans son ardeur extrême,
Elle a fait de l'éclat que donne un diadème. (II, 284, 924.)
Je crains fort pour vos feux, et l'espoir où vous êtes [(V, 458, 249.)
Pourrait... — J'ai su là-bas que pour quelques emplettes.

Il en est de même pour l'*o* long et pour l'*o* bref : l'oreille la plus exigeante ne peut être réellement choquée par les rimes suivantes, même lorsque le lecteur garde à chaque voyelle sa vraie tonalité :

Juste ciel! qu'ils sont prompts! Je les vois en parole :
Allons nous préparer à jouer notre rôle. (I, 138, 497.)
Je veux adroitement, sur un soupçon frivole,
Faire pour quelques jours emprisonner ce drôle. (I, 216, 1667.)
Pressez-moi de me joindre à femme autre que sotte,
Prêchez, patrocinez jusqu'à la Pentecôte.... (III, 167, 119.)
C'est véritablement la tour de Babylone,
Car chacun y babille, et tout du long de l'aune. (IV, 406, 161.)

1. En 1689, Audry remarquait qu' « il faut toujours éviter la prononciation du peuple parmy lequel l'on prononce quelquefois les *a* si longs qu'il semble qu'on aille rendre l'âme. On doit se régler sur les personnes de la Cour : ils ont une prononciation douce et agréable et qui n'a rien d'affecté. » Cité par Thurot, t. II, p. 565.

Avant de déclarer que ces rimes sont pauvres, il ne faut pas oublier que nous étudions la versification d'un dramaturge et non d'un poète de salon ; que les règles, qui doivent être très rigoureuses pour un sonnet, doivent s'élargir pour une comédie. Molière qui, pour reprendre le mot si expressif de Boileau, peignait à fresque, n'avait pas les scrupules de miniaturiste de nos rimeurs modernes, et il avait raison. Jusqu'ici, en nous plaçant au point de vue d'un auteur qui veut écrire relativement vite, et du spectateur qui désire avoir plutôt l'esprit flatté par une forte pensée, que l'oreille charmée par un vers harmonieux, nous ne pouvons trouver cette pratique qu'excellente.

Il n'en est pas de même pour les rimes où la voyelle est suivie d'une consonne vibrante dans l'un des deux vers et muette dans l'autre. Quiconque a lu tout haut, en public, quelques poésies, sait que même nos poètes modernes, bien que plus scrupuleux sur la facture, mettent quelquefois à la fin des vers des mots embarrassants comme *tous* et *vous* : il est bien difficile, même pour un Méridional, de prononcer « vousse » ; il faut donc se résigner pour la rime à dire « tou », et non « tousse ». C'est désagréable pour le lecteur et l'auditeur. Dans Molière, bien que son oreille de poète et d'acteur dût lui rendre doublement déplaisant cet escamotage d'une consonne, ces cas embarrassants fourmillent.

Sans doute la chose est peu sensible avec le *g* et le *t* : il est facile d'esquiver des difficultés comme celles-ci :

Ce billet démenti pour n'avoir pas de seing...
Pourquoi le démentir, puisqu'il est de ma main. (II, 266, 567 [1].)
Pourquoi hausser le dos? Est-ce qu'on parle en fat,
Et que l'on ne sait pas les formes d'un contrat? (III, 235, 1070 [2].)
Qui de civilités avec tous font combat,
Et traitent du même air l'honnête homme et le fat. (V, 446, 47.)

La prononciation est déjà un peu plus délicate avec le son *é*; sans doute la difficulté n'est pas insurmontable dans les deux cas suivants :

Un plein effet
A suivi tes discours, et ton homme a son fait. (II, 391, 434.)
Hélas! Monsieur, c'est tout que montrer mon placet.
Si le roi le peut voir, je suis sûr de mon fait. (III, 85, 674.)

1. Cf. les mêmes vers, t. V, p. 524, v. 1331. Lanoue, dans le *Dictionnaire des Rimes françaises*, en 1596, atteste que le *g* était muet. Thurot, t. II, p. 495-496.
2. *Fat* fait pourtant partie des monosyllabes dont le *t* se prononce toujours, même devant une consonne, au XVIIe siècle : cf. Thurot, t. II, p. 87.

Que l'on prononce *fé* ou *fette*, dans les deux cas le mot est aussi vite compris; on ne sacrifie donc pas le sens à la rime en disant : je suis sûr de mon *fé*. Mais on est plus embarrassé dans le cas suivant :

Voyez-vous Isabelle avec nous à *regret*?
Oui, vous me la gâtez, puisqu'il faut parler *net*...
Voulez-vous que mon cœur vous parle *net* aussi? (II, 367, 133-137.)

« parler *né* » n'aurait aucun sens, surtout lorsque trois vers plus loin, sous peine d'hiatus il faut faire sonner le *t*. Il faut donc prononcer *nètte* dans ce vers et dans les exemples très nombreux où Molière le met à la rime : la chose n'a pas d'inconvénient dans des vers comme ceux-ci :

Je veux qu'on me distingue, et pour le trancher net,
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait. (V, 448, 64.)

Mais la rime n'existe plus dans des vers très nombreux dont voici un spécimen :

Qu'il ne fait pas bien sûr, à vous le trancher net,
D'épouser une fille en dépit qu'elle en ait [1].

Il en est de même pour le mot « soit! »

... Et que le dessein que mon âme conçoit
N'est rien qu'à votre exemple. — A mon exemple, soit. (IV, 449, 748.)

Du reste, toutes ces rimes, qui nous paraissent non seulement faibles, mais encore désagréables, l'étaient moins pour les contemporains de Molière, car, si nous en croyons Vaugelas : « en notre langue on mange souvent des consonantes à la fin des mots, et surtout l'*s* [2] ».

Cette suppression de l'*s* dans les noms propres d'un usage plus ou moins courant n'étonne guère à la scène : on peut escamoter la sifflante sans que la prononciation paraisse trop bizarre :

... Du dernier de tous vos combats?
Et les cinq diamants que portait Ptérélas.... (VI, 410, 952.)

Dans *Dom Garcie de Navarre*, « Ignès » se prononce « Ignèsse » dans l'intérieur du vers, devant une voyelle :

Si Done Ignès est morte ou respire le jour. (II, 324, 1779),

1. IX, 186, 1539. — Cf. II, 389, 421; V, 427, 447; VI, 466, 1852; VIII, 214, 215; IX, 147, 987; IX, 548, 150. Du reste, on prononçait *nètte* au XVIIe siècle. — Cf. Thurot, t. II, p. 87.
2. T. II, p. 408. — Cf. Thurot, t. II, p. 14-15.

et « Ignè » à la rime :

Et le moyen de rendre à l'adorable Ignès
Ce que de ses bontés a mérité l'excès. (II, 324, 1762.)
Voyez bien ce visage; et si de Done Ignès
Vos yeux au même instant n'y connaissent les traits. (II, 309, 1442.)

Dans *les Fâcheux*, Caritidès annonce qu'il a choisi ce nom grec

... Pour en avoir un qui se termine en ès;

cela n'empêche pas Éraste de dire :

Oui, vous l'aurez demain, monsieur Caritidès.
Ma foi, de tels savants sont des ânes bien faits. (III, 85, 681.)

Dans l'*École des Femmes*, « Agnès », qui se prononce Agnèsse dans le corps du vers, rime avec *après*, *exprès*, le *frais*, l'*accès*, *auprès*. Dans différentes pièces, Molière fait rimer *Damis* avec *mis* (IV, 484, 1260), *amis* (V, 484, 631), *soumis* (IX, 86, 385); *Tirsis* avec *soucis* (VI, 240); *Laïs* avec *pays* (IX, 131, 831); *Chloris* avec *pris* (IV, 178). Il écrira encore sans scrupule :

Sganarelle est un nom qu'on ne me dira *plus*,
Et l'on va m'appeler seigneur *Corneillius*. (II, 178, 192.)
J'entendrai prononcer aux mortels prévenus :
 « Elle est plus belle que *Vénus*! » (VIII, 277, 119.)

Dans ces différents noms propres (sauf peut-être dans le dernier), l'oreille n'est pas trop choquée, même pour nous, qui faisons sentir plus qu'au XVIIe siècle la consonne finale [1]; il n'en est plus de même quand il s'agit de mots communs, d'un usage constant : l'oreille est très souvent choquée, dans Molière, par de petites fautes dont voici quelques exemples :

 ... M'a mis dans l'embarras
De ne savoir lequel garder de mes deux *as*. (III, 60, 326.)
Et que me sert d'aimer comme je fais, *hélas!*
Si vous êtes si prête à ne le croire pas? (VI, 176, 425.)
 ... Un notaire. — *Monsieur*?

1. Je ne parle pas, bien entendu, de ces difficultés de prononciation pour les vers libres à rimes alternées, comme :

Ah! que de ces trois mots la rigueur insolente
 Venge bien Junon et *Pallas*,
Et console leurs cœurs de la gloire éclatante
Que la fameuse pomme acquit à mes appas! (VIII, 277, 124.)

A la distance de deux vers, *Pallas* rime suffisamment avec *appas*; l'oreille se contente de l'assonance.

Oui, notaire royal. — De plus homme d'honneur. (II, 422, 929 [1].)
Les femmes d'à présent sont bien loin de ces *mœurs* [2] :
Elles veulent écrire et devenir auteurs. (IX, 107, 585.)
A table, au plus haut bout, il veut qu'il soit assis;
Avec joie il l'y voit manger autant que *six*. (IV, 409, 192.)
... Deux Nymphes d'un rang le plus haut du pays
Disputent à se faire un époux de mon *fils*. (VI, 165, 220.)
Vous avez le tour libre, et le beau choix des mots.
On voit régner chez vous l'*ithos* et le *pathos*. (IX, 144, 972.)
Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous,
Et ces yeux de pitié que vous jetez sur *tous*. (V, 503, 931.)
Il en tient, le bonhomme, avec tout son *phébus*,
Et je n'en voudrais pas tenir vingt bons écus. (II, 418, 885.)
Oui, je suis un savant charmé de vos vertus,
Non pas de ces savants dont le nom n'est qu'en *us*. (III, 82, 642.)

On me dira sans doute qu'actuellement encore, certaines personnes, qui « parlent bien » prononcent *mœurs* et *fils* comme s'il y avait *meur* et *fi*. Il resterait toujours, même en admettant que ce soit là la vraie prononçiation, nombre de cas où l'oreille serait désagréablement surprise, par exemple si l'on prononçait *phébu*, savants *en u*, manger autant que *si*; c'est à peine si l'on comprendrait; beaucoup de passages analogues deviendraient difficiles à prononcer, par exemple :

... Courons nous ouvrir ensemble à Lycar*sis*,
Des tendres sentiments où nous jette son *fils*. —
J'ai peine à concevoir, tant la surprise est forte,
Comme un tel *fils* est né d'un père de la sorte. (VI, 157, 87.)

L'excuse de Molière pour ces petites fautes, c'est d'abord qu'il n'était pas seul à les commettre et ensuite que nous trouvons souvent vicieuse une rime légitimée par la prononciation du XVIIe siècle [3]. Il en est de même pour une autre singularité : on trouve dans ses œuvres, aussi souvent que dans celles de Malherbe et de Corneille,

1. Molière profitait d'une vieille prononciation d'après le grammairien Martin (1632) : « L'*r* dans *monsieur* se prononce selon le choix et la volonté ». D'après Chifflet (1659), « *monsieur* peut prononcer l'*r* devant les consonnes, mais il est meilleur de ne la point prononcer ». Thurot, II, 165.

2. « *Meur*; plusieurs prononcent *meurs*, en faisant sentir l'*s*; ce n'est pas une bonne prononciation. » (Littré.) — A coup sûr, c'est la plus répandue et la plus logique. Au XVIIe siècle, on prononçait le plus souvent *meur*. — Cf. Thurot, II, 84; pour la prononciation en général des consonnes finales, cf. sa conclusion, II, 750, 751.

3. Cf. dans la versification de Corneille le chapitre sur la rime.

beaucoup plus fréquemment que dans celles de Boileau et de Racine, des vers comme ceux-ci :

Baptiste le très cher
N'a point vu ma courante, et je le vais chercher. (III, 50, 205.)

Dès 1654, Port-Royal condamnait ce genre de rimes et disait, à propos de l'*e* ouvert et de l'*e* fermé : « Ces deux prononciations sont si différentes que quoique les poètes anciens et nouveaux prennent souvent la liberté de les rimer ensemble, comme en ces deux vers de Ronsard :

Sers-moi de phare, et garde d'abîmer
Ma nef qui flotte en si profonde mer,

et que de même Malherbe ait rimé *philosopher* avec *enfer* ; néanmoins il n'y a point d'oreille qui n'en soit choquée ; et il est certain qu'à bien juger des choses, cette rime doit être rejetée non seulement comme peu bonne, mais comme tout à fait vicieuse. » (Ch. II, art. 3.)

Tel n'était pas l'avis de Molière, car, sur ce chapitre, il se donne du large et n'évite guère les rimes normandes, qu'il faut prononcer toutes en *èrre*, d'après Vaugelas, pour avoir la prononciation exacte des contemporains, lorsqu'ils lisaient des vers [1] :

... Ces deux combattants s'efforçaient d'arra*cher*
Ce peu que sur leurs os les ans laissent de chair. (I, 233, 1941.)
Aux vœux d'un jeune objet dont l'intérêt m'est cher,
Et qui, sur ma parole, a droit de vous tou*cher*. (I, 439, 570.)
Non, rien de plus méchant n'est sorti de l'enfer.
— Mon Dieu ! l'on ne doit point croire trop de lé*ger*. (IV, 500, 1535 [2].)
Et comme avec un champ fuyant, vague et lé*ger*
La fierté de l'obscur sur la douceur du clair. (IX, 552, 181.)
C'est un crime que d'en *douter* :
Les paroles de Jupiter.... (VI, 471, 1925 [3].)

On voit que de libertés Molière prenait avec la rime.

1. Était-ce celle de Molière ? Non, si nous en croyons Hindret qui, en 1696, constatant les résultats de l'observation de Vaugelas, disait : « Ajoutez encore à cette remarque les soins que Molière a pris de la faire valoir, en la faisant observer à ses acteurs et en les désaccoutumant peu à peu de la mauvaise habitude qu'ils avaient contractée de jeunesse dans la prononciation de ces syllabes finales. » Cité par Thurot, I, 60. Molière « parlant Vaugelas », est-ce bien vraisemblable ?

2. « L'usage a été partagé longtemps entre *é* et *èr* sur l'adjectif *léger*.... L'Académie remarque encore en 1762 que l'*r* finale se prononce. » Thurot, I, 56-57.

3. Je ne citerai que pour mémoire l'exemple suivant où les rimes en *er* étant

Bien entendu, il ne se refusait guère les vers léonins ; il dira par exemple :

Un *époux*
Qui vous aime beau*coup* et soit digne de *vous*. (VI, 161, 156.)
Pour vous rendre av*erti*, comme je vous ai *dit*. (II, 389, 429.)
Voyez quel diable d'homme avec son entre*tien* !
Je pense qu'il en *tient*, et je crois penser *bien*. (III, 236, 1087.)

ou mieux encore :

J'ai dessein de lui *faire*
Quelques vers sur un *air* où je les vois se *plaire*. (III, 64, 376.)

Plus d'une fois nous voyons l'hémistiche rimer non plus avec la rime, mais avec l'autre hémistiche :

C'est pourquoi dépê*chons*, et cherche dans ta tête
Les moyens les plus *prompts* d'en faire ma conquête. (I, 110, 71.)

Ces deux vers-là forment un vrai quatrain ; ceux-ci sont encore plus curieux :

La princesse se *plaît* à ses bouffonneries ;
Il s'en est fait *aimer* par cent plaisanteries,
Et peut, dans cet ac*cès*, dire et persuader. (IV, 149, 153.)

On voit que Molière n'était pas de l'avis de Port-Royal, pour qui « c'est d'ordinaire une faute, lorsque le premier hémistiche d'un grand vers ou d'un vers commun rime avec le dernier [1] ».

Pour compléter cette étude sur les singularités de la rime dans Molière, il nous reste à signaler quelques passages rimant par assonance, comme une laisse de la *Chanson de Roland* [2] :

Et par quels beaux discours, que l'artifice inspire ?...
Si vous avez encore quelque chose à me dire,
Vous pouvez l'ajouter : je suis prête à l'ouïr ;
Sinon, faites au moins que je puisse jouir.... (II, 303, 1304 [3].)

séparées par deux vers, l'acteur avait toute liberté de prononcer *arrêté* et *Jupiterre*, sans que l'oreille en souffrît :

Tout beau, charmante Nuit ; daignez vous arrêter :
Il est certain secours que de vous on désire,
Et j'ai deux mots à vous dire,
De la part de Jupiter. (VI, 357, 1 et suiv.)

1. Nous verrons, au chapitre de Boileau, la discussion que Molière soutint contre Racine, pour faire conserver, dans une épigramme, une rime léonine qui faisait un très heureux effet. — Port-Royal, ch. II, art. 4.

2. Sans parler des petits vers de ballet, où l'on voit la même rime employée six ou sept fois de suite.

3. Je ne cite que cet exemple, mais on rencontre assez souvent dans Molière de ces quatrains sur le son *é* ou sur le son *i*. Ex. : VI, 398, 475 et suiv.

Monsieur, un homme est là qui voudrait vous parler,
Pour affaire, dit-il, qu'on ne peut reculer.
— Dis-lui que je n'ai point d'affaires si pressées.
— Il porte une jaquette à grand' basques plissées,
Avec du dor dessus. — Allez voir ce que c'est,
Ou bien faites-le en*trer*. — Qu'est-ce donc qu'il vous plaît? (V, 490[1].)
Oui, je me suis galamment acquitté
De la commission que vous m'avez donnée,
Et du haut du roch*er* je l'ai, cette beauté,
Par le milieu des airs doucement amenée
Dans ce beau palais enchanté,
Où vous pouvez en liberté
Disposer de sa destinée. (VIII, 315, 925.)

Une fois même, dans des alexandrins réguliers, Molière a placé trois rimes féminines de suite, pour en tirer un effet comique :

Monsieur, vous me voyez en ces lieux de retour
Brûlant des mêmes feux, et mon ardente amour
Verra, comme je crois, la promesse accomplie
Qui me donna l'espoir de l'hymen de Célie.

GORGIBUS

Monsieur, que je revois en ces lieux de retour
Brûlant des mêmes feux, et dont l'ardente amour
Verra, que vous croyez, la promesse accomp*lie*
Qui vous donna l'espoir de l'hymen de Cé*lie*,
Très humble serviteur de Votre Seigneu*rie*. (II, 214, 619.)

Tous les exemples que j'ai cités dans ce chapitre, me permettent d'arriver à cette conclusion : Molière, obéissant à la fois à son instinct d'homme de théâtre et à son oreille de poète, n'appauvrit jamais sa pensée pour enrichir sa rime : il prend les plus entières libertés avec des règles qui ne sont encore que les habitudes de Malherbe, c'est-à-dire qui n'ont pas encore été sanctionnées par un Art poétique qui fasse autorité. Notre poète croit, et à bon droit, rimer très suffisamment dans ce passage-ci, que je prends au hasard et qui peut servir de type :

... Je ne vois nul genre de héros
Qui soient plus à priser que les parfaits dévots,
Aucune chose au monde et plus noble et plus belle
Que la sainte ferveur d'un véritable zèle. (IV, 422, 355.)

La véritable poésie, celle des idées, et non celle des mots, a-t-elle beaucoup gagné à la pratique quelquefois trop savante de nos ciseleurs modernes?

1. Cf. VI, 389, 555.

V

Césure.

Jusqu'ici mon étude ne prêtait guère matière à discussion : je n'ai avancé que des faits ; mais la question de la césure est beaucoup plus délicate [1].

N'y a-t-il qu'une seule césure dans les vers de Molière? peut-on lui appliquer cette règle absolue, formulée par Quicherat : « Dans l'alexandrin il y a toujours une césure après la sixième syllabe : le vers se trouve ainsi partagé en deux hémistiches égaux »?

Boileau avait probablement oublié Molière, quand il promulguait sa loi :

> Que *toujours* dans vos vers, le sens coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Car Molière était loin de considérer comme une loi inviolable même la règle de Port-Royal, quoique moins sévère que celle de Malherbe : « Il n'est pas nécessaire que le sens finisse à la césure.... Mais il faut premièrement qu'on s'y puisse reposer, ce qu'on ne pourrait pas faire si elle finissait par des particules semblables à *qui*, *je*, etc. Le sens continuant après la césure, il faut qu'il aille au moins jusques à la fin du vers, et non pas être rompu avant la fin.... Pour la même raison, il ne faut pas mettre le substantif et l'adjectif

1. Il est bien délicat en effet de toucher aux vers de Molière. On craint de mériter l'anathème si spirituel lancé par M. Chantavoine dans son *Prologue de Mélicerte*, contre ce pauvre Guérin qui a épousé la veuve de Molière et fait le troisième acte de *Mélicerte* :

> Il osa retoucher le texte d'autrefois,
> Remplacer les vers de Molière,
> Ces vers de libre jet, d'allure cavalière,
> Ces grands alexandrins, naturels, ingénus,
> Comme de beaux enfants qui courent les pieds nus.
> Ces vers souples que notre oreille émerveillée
> Entend comme le bruit d'une immense feuillée
> Que traverse en chantant une troupe d'oiseaux.
> Le pauvre y fourra ses ciseaux,
> Les rogna, les mit en morceaux,
> Avec la plus naïve et cruelle industrie.
> Bref il déchiqueta cette chose fleurie,
> La flétrit et la barbouilla.

Cité par Francisque Sarcey, *le Temps* (24 novembre 1890).

de suite, encore que l'un des deux finisse le premier hémistiche, et que l'autre commence le second. » (Ch. I, art. 2.)

En réalité, Molière, jusqu'en 1666, ne tient pas compte de la règle de l'hémistiche, c'est-à-dire qu'il ne s'y conforme pas scrupuleusement. C'est dans *Mélicerte* qu'on le voit pour la première fois faire violence au sens d'un vers pour le couper en deux parties égales. Jusque-là, bien entendu, son vers est le plus souvent conforme à l'habitude générale des poètes ses contemporains ; mais les exceptions sont assez nombreuses pour que l'on puisse dire sans exagération : Molière, pour l'hémistiche, suit la tradition, toutes les fois qu'elle ne gêne pas sa pensée : mais il se permet, toutes les fois qu'une bonne occasion s'en présente, de supprimer la césure à l'hémistiche sans pourtant jamais mettre au sixième pied un *e* muet non élidé, et surtout sans jamais placer, comme le font quelques poètes modernes, un mot à cheval entre les deux hémistiches ; exemple :

> Il a compris, le joli mousse, il rit aux anges [1].

Molière, bien entendu, n'a pas poussé la suppression pratique de l'hémistiche jusqu'à cette extrême logique, mais il émaille ses onze premières comédies de vers qui, si on les coupait en deux parties égales, ne présenteraient plus guère de sens, ou même feraient un effet ridicule.

Que, sans parti pris, sans intention bien arrêtée de vouloir séparer les vers suivants en deux hémistiches, et de trouver ensuite l'effet obtenu très satisfaisant, le lecteur de bonne foi veuille bien se les lire à haute voix à lui-même, et il se convaincra de la vérité de ma remarque : ces vers n'ont de sens qu'autant qu'on n'essaie pas de les partager en deux parties égales :

> Et pourrions par un prompt achat de cet esclave. (I, 111, 91.)
> Et si son précepteur même [2] a depuis ce temps. (I, 199, 1402.)
> Et les avaliez tout ainsi que des pois gris. (I, 207, 1526.)

1. Jean Aicard, préface de *Miette et Noré*. L'idée a été reprise avec enthousiasme par M. della Rocca de Vergalo, le fondateur de l'école *vergalienne*, dans sa *Poétique nouvelle*, p. 15 et suiv., Lemerre, 1880. On pourrait encore citer à l'appui de cetté idée de bien jolis vers :

> Mille oiselets à l'aile rose y viennent boire.
> Faire danser de folles ombres sur la route.
> Tant qu'il aura sa douce reine à son côté!
> (G. Vicaire, *l'Heure enchantée*, p. 26, 46, 48.)

2. Sens de « lui-même ».

Qui pour vous n'a pas trop mauvaise volonté. (I, 409, 92.)
C'est encore un plus grand sujet de s'étonner. (I, 430, 414.
On sait que la chair est fragile quelquefois. (I, 472, 1075 [1].)
En le tuant, tandis qu'il tourne le derrière. (II, 207, 533.)
Je ne sais comme il est demeuré sur ma table. (II, 267, 597.)
Disent « ma meute », et font les chasseurs merveilleux. (III, 72, 510.)
Mais enfin, si j'étais de mon fils, son époux. (IV, 401, 35.)
Il en use, ma foi !
Le plus honnêtement du monde avecque moi. (V, 460, 292.)
Et de vous mettre un peu plus en peine des vôtres. (V, 504, 950.)
Il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros. (IX, 126, 793.)

Vouloir à toute force couper ces vers en deux hémistiches serait évidemment arbitraire [2]; j'aurais pu en citer nombre d'autres exemples; mais il était inutile de les multiplier, à moins d'en dresser une liste complète, ce qui eût été un peu long. J'ai voulu surtout indiquer, par le choix que j'ai fait principalement dans le premier volume, que ces vers sont relativement plus nombreux dans les deux pièces de début, l'*Étourdi* et le *Dépit amoureux,* qui toutes deux furent jouées, et probablement composées, en province; Molière était alors moins en situation pour entendre des critiques de poids et suivre des conseils sur sa versification.

Même dans les pièces qui furent composées et jouées à Paris, jusqu'à *Mélicerte,* on peut encore constater que Molière ne se fait

1. « Auger met ici : *vers sans césure.* C'est au contraire une coupe très expressive, que l'acteur doit faire sentir; le mot est un peu cru, et Mascarille dit en hésitant, et avec une petite pause à l'hémistiche :

On sait que la chair est... fragile quelquefois. »

Note de M. E. Despois. — Même en admettant que le mot *fragile* soit « un peu cru », serait-ce un bon moyen pour l'atténuer, que d'attirer l'attention sur ce mot, par une hésitation marquée?

2. On dira peut-être que ces exemples sont des exceptions, et que, le plus souvent, tel vers de Molière qui, au point de vue rigoureux du sens, ne se partage pas en deux parties égales, peut pourtant, par une sorte de compromis entre le sens et l'harmonie, se diviser en deux hémistiches, à condition que l'on glisse un peu sur la césure, et qu'au lieu de compter un temps on ne compte, par exemple, qu'un demi-temps. De cette façon le sens serait aussi clair, et la règle de l'hémistiche serait respectée. — Sans doute, mais l'objection est peu décisive, car on pourrait faire la même remarque sur V. Hugo. Le grand poète, certes, ne songeait guère, dans sa maturité, à la règle de Boileau. Il écrivait son vers comme son vers lui venait, sans songer à violer la loi de l'hémistiche, ou à la respecter. Qu'on prenne son ouvrage définitif, la *Légende des siècles*; ces vers, en grande majorité, peuvent se lire indifféremment soit en escamotant complètement la césure après le sixième pied, soit en la faisant sentir discrètement. Ce n'est pas une raison pour affirmer que V. Hugo respecte la loi de l'hémistiche, ni pour essayer, coûte que coûte, de couper tous ses vers en deux parties égales. — De même pour Molière.

pas une règle absolue de l'hémistiche, et admet force exceptions, quoique moins nombreuses que dans les deux premières comédies.

Reconnaissons-le pourtant : cette règle de l'hémistiche peut se défendre par un argument sérieux : dans nombre de cas, l'alexandrin n'a ses douze pieds bien comptés que si on les divise par une prononciation conventionnelle, en dehors de toute question de sens, en deux parties égales, et si dans chaque hémistiche on donne, un peu lourdement peut-être, leur valeur même aux syllabes muettes [1].

Voici un vers, par exemple, qui a les douze pieds réglementaires, si on le coupe en deux moitiés égales :

> Qu'un honnête hom*me* soit — traîné honteusement (I, 218, 1682),

et qui semble n'en avoir plus que onze pour l'oreille si on fait plus attention au sens qu'à l'harmonie :

> Qu'un honnête homm' — soit traîné — honteusement.

Et pourtant le sens exige que ces mots : *un honnête homme*, soient mis en valeur et, pour cela, détachés nettement de ce qui suit.

Voici deux cas où le vers, cette fois, paraît n'avoir plus que dix pieds, si on hésite à prononcer :

> Et Corneil*le* me vient — li*re* tout ce qu'il fait. (III, 38, 54.)
> Non, jamais hom*me* n'eut — si hâ*te* de mourir. (I, 138, 503.)

1. C'était l'usage au XVIIe siècle, si nous en croyons Thurot, t. II, p. 748 : « En conversation l'*e* féminin entre deux consonnes fut syncopé, absolument dans les mêmes conditions qu'aujourd'hui, et l'*e* féminin final devint muet. On dut s'interdire la syncope dans la déclamation des vers, qui, autrement, seraient devenus faux; on y faisait sentir aussi l'*e* féminin final. » Oui, mais Molière déclamait-il ou *causait-il* ses vers? Nous n'en savons guère rien : tout en reconnaissant qu'il attachait une très grande importance à la prononciation des vers, je crois qu'il devait y avoir autant de différence entre la façon dont il déclamait les vers tragiques et celle dont il *parlait* son vers comique, qu'entre la facture de ses vers et celle de Racine.

L'*e* muet se prononçait tout au moins à la fin du XVIIIe siècle. — Cf. Maury, *Eloquence de la Chaire*, I, 422, à propos de Massillon : « Son tableau de la mort de Turenne, à commencer par ces mots, *je me trouble, Messieurs*, forme sous sa plume une série de vingt-quatre repos ou demi-repos qui sont autant de vers d'inégale mesure, quand on les prononce comme la prose, sans faire sonner les *e* muets. »

Il semble pourtant impossible d'admettre une pareille prononciation, aussi peu poétique que possible. Pour la juger à sa valeur, on n'a qu'à se rappeler la façon dont les chanteurs prononcent l'*e* muet :

> A la pâleu clarté de l'astreu de la nuit.
> Salut, demeureu chaste et pureu
> Où se devineu la presenceu...
> O Margueriteu, à tes pieds me voici.

Le sens ordonne de prononcer ainsi ces deux vers en soulignant les mots de valeur :

Non, — jamais *homm'* — n'eut si *hât'* — de mou*rir*.
Et Cor*neill'* — me vient *lir'* — tout ce qu'il *fait*.

Que décider en pareil cas? Faut-il abandonner le principe que nous avons posé, et, en dépit du sens, imposer à ces vers, ainsi qu'à leurs pareils, l'hémistiche?

Non, car ces vers, relativement assez rares, disparaissent dans le courant général de la déclamation, et semblent aussi longs que les autres, même lorsqu'on ne fait pas compter l'*e* muet pour une syllabe.

De plus, cette exception, même si on la reconnaissait absolument vraie, ne constituerait pas une impossibilité pour le système que je présente; car il y a d'autres cas où l'on aurait beau s'efforcer, il serait impossible de faire sonner les douze pieds, le vers paraîtrait incomplet, tantôt pour une raison de ponctuation, tantôt même pour une raison d'euphonie, dans les exemples suivants :

Oui, mon pè*re*, je suis Hora*ce*, votre fils. (I, 235, 1985.)
Vous vous ê*tes*, mon frère, attiré ces sottises. (II, 375, 248.)
Point d'épaules non plus qu'un liè*rre*; court jointé. (III, 73, 529.)
De la part de monsieur Tartu*ffe*, pour son bien. (IV, 512, 1724.)
Frère d'Arpa*ge*, mort en pays étranger. (VI, 383, 461.)
Morbleu! c'est une chose indi*gne*, lâ*che*, infâme. (V, 445, 25.)

On conviendra que la ponctuation force le lecteur à ne pas faire sentir l'*e* muet qui précède la virgule : et, si l'on me fait remarquer que devant la virgule on peut et on doit faire sentir l'*e* muet, je répondrai qu'avec un pareil système le dernier vers n'aurait plus douze, mais bien treize pieds, l'*e* final dans *lâche* ne pouvant plus s'élider devant *infâme* [1].

De même dans l'exemple suivant, sous peine de cacophonie, on est encore obligé de faire un vers de onze pieds :

Et laissant — la fierté des parol' — aux autres (IV, 423, 393),

1. Voici le procédé pratique imaginé par M. Dupont-Vernon pour résoudre ce petit problème : « En vers, vous devez dire, en soutenant tous les sons, et en n'élidant aucune muette :

J'ai l'âme pleine de deuil,

inflexion soutenue sur le dernier mot, plusieurs vibrations sur l'*a* du mot « âme », plusieurs vibrations sur le son *ei* du mot « pleine », et toutes les syllabes muettes prononcées comme les autres syllabes. » *L'Art de bien dire*, p. 108. — Cf. notre étude, chapitre VI, § 2.

à moins que, par respect pour l'hémistiche et le nombre exact des syllabes, on ne se résigne à prononcer :

Et laissant la fierté — des *parolezozautres*.

On le voit : puisque dans certains cas l'euphonie ou la ponctuation forcent à faire, par la prononciation, des vers incomplets, on ne peut pas tirer un argument en faveur de la nécessité de l'hémistiche, de ce fait que, en négligeant de placer une césure invariable après la sixième syllabe, on obtient des alexandrins de dix et onze pieds.

Nous pouvons donc, croyons-nous, constater chez Molière, non seulement des alexandrins quaternaires, mais aussi des alexandrins ternaires.

L'étude de ces différents rythmes chez Molière est un peu plus difficile que celle que M. Becq de Fouquières a faite presque uniquement avec Racine et Victor Hugo [1]. En effet, chez ces deux poètes, le vers est infiniment plus harmonique que chez Molière : les différentes césures sont nettement indiquées; et ce qui le prouve, c'est que, quand on parcourt les listes dressées par M. Becq de Fouquières, il est rare qu'on ne trouve pas parfaitement juste la façon dont il coupe le vers. Mais la facture de Molière est moins nette : lorsque le sens n'indique pas impérieusement où il faut couper le vers, l'harmonie montre bien rarement à quel endroit il faut placer la césure [2] : c'est donc avec certains scrupules que je proposerai toute une série d'alexandrins ternaires : je les coupe ainsi, tout en avouant à l'avance qu'une autre oreille que la mienne y pourrait souvent trouver un autre rythme [3] :

N° 1

4 — 4 — 4

Vos intérêts — seront les *miens*, — je vous pro*mets*. (I, 436, 518.)
Te fera *voir* — si c'est ma*tière* — à raillerie. (I, 476, 1134.)
J'y décou*vrais* — un fond d'es*prit* — et de lu*mière*. (IV, 145, 37.)

1. Les exemples tirés de Molière sont très rares, et servent de bouche-trous dans les cadres imaginés par M. Becq de Fouquières.

2. M. Dupont-Vernon veut qu'on lise ainsi deux vers de Molière, sans s'arrêter à la fin du premier :

Et que — depuis longtemps — cette estime — m'a mis
Dans un ardent désir d'être de vos amis.
(*L'Art de bien dire*, p. 56.)

3. Je suis la division adoptée par Becq de Fouquières, p. 136 et suiv. de l'édition in-8°, 1879. J'ai tâché de prendre les exemples surtout dans *le Tartuffe*. *le Misanthrope* et *les Femmes savantes*.

Tout ce tra*cas* — qui suit les *gens* — que vous han*tez*. (IV, 403, 87.)
[(IV, 422, 350.)
Et près de *vous* — ce sont des *sots* — que tous les *hommes*.
Pour de l'es*prit* — j'en ai sans *doute* — et du bon *goût*. (V, 496, 791.)
Et tout le *mal* — n'est pas si *grand* — que vous le *faites*. (V, 535, 1526.)

N° 2
3 — 5 — 4

Je te *veux*; — me veux-tu de *même*! — Avec plai*sir*. (I, 414, 187.)
C'en est *fait*; — je me veux *guérir*, — et connais *bien*. (I, 486, 1295.)
Je m'en *vais* — t'assommer de *coups*, — si je t'en*tends*. (I, 507, 1572.)
Mais sa*chez* — qu'on n'est pas en*core* — où l'on pré*tend*. (II, 289, 1059.)
A quoi *donc* — passez-vous le *temps*? — A mes af*faires*. (II, 380, 300.)
[(III, 75, 555.)
Quelques *chiens* — revenaient à *moi* — quand par dis*grâce*.
Cepen*dant* — ce n'est pas en*core* — assez pour *vous*. (IV, 495, 1456.)

N° 3
3 — 4 — 5

Que d'a*voir* — un patron *jeune* — et fort amou*reux*. (I, 418, 232.)
Nous ver*rons* — qui tiendra *mieux* — parole des *deux*. (I, 437, 538 [1].)
Mais je *veux* — que cela *soit* — une véri*té*. (IV, 429, 451.)
En ce *cas*, — je dirais *que*.... — Je ne dirais *rien*. (IV, 489, 1348.)

N° 4
4 — 3 — 5

Si notre es*prit* — n'est pas *sage* — à toutes les *heures*. (I. 203, 1471.)
Voilà mes *gens*, — voilà *comme* — il en faut u*ser*. (IV, 424, 403 [2].)

N° 5
5 — 4 — 3

. . . .

N° 6
5 — 3 — 4

. . . .

N° 7
4 — 5 — 3

L'opi*nion* — que j'ai de moi-*même* — est trop *bonne*. (I, 410, 114.)
Petit ser*pent* — que j'ai réchauf*fé* — dans mon *sein*. (II, 367, 126.)
Il leur est *dur* — de voir déser*ter* — les ga*lants*. (IV, 405, 132.)
Il va *venir*. — Joignons nos ef*forts*, — je vous *prie*. (IV, 485, 1273.)
[(IV, 524, 1902.)
Dans la pri*son* — qu'on doit vous don*ner* — pour de*meure*.
Oui. c'est bien *dit* : — allons à ses *pieds* — avec *joie*. (IV, 527, 1957.)
Permettez-*moi*, — monsieur Trisso*tin*. — de vous *dire*. (IX, 172, 1337.)

1. Cet exemple est discutable. car l'*e* muet de *parole* compte bien peu.
2. Ce vers pourrait encore, je l'avoue, se scander ainsi :
Voilà — mes *gens*, — voi*là* — comme il en faut *user*.

N° 8

2 — 5 — 5

Ouv*rons*. — On la croyait *morte*, — et ce n'était *rien*. (II, 174, 143.)

N° 9

5 — 5 — 2

A moins que le *ciel* — fasse un grand mi*racle* — en *vous*. (I, 435, 502.)
[(IV, 404, 104 [1].)
Ne seraient-ils *point* — ceux qui parlent *mal* — de *nous*?

N° 10

5 — 2 — 5

. . . .

N° 11

2 — 6 — 4

[(I, 174, 1046.)
Mon *Dieu*, — ne cherchons point que*relle*, — ou je m'en *vais*.
J'ai *peur*, — si le logis du *Roi* — fait ma de*meure*. (I, 182, 1139.)
Un *bruit*, — un triquetrac de *pieds* — insuppor*table*. (I, 207, 1528.)
[(I, 448, 728.)
Chien *d'homme*! — Oh! que je suis ten*té* — d'étrange *sorte*.
L'hy*men* — ne ferme pas la *porte* — à la fleu*rette*. (I, 518, 1778.)
De *peur* — qu'elle ne vînt en*cor* — me querel*ler*. (IV, 408, 173.)
Ma*dame*, — et vous parliez tan*tôt* — d'un autre *style*. (IV, 493, 1410.)

N° 12

4 — 6 — 2

Vous êtes *donc* — facile à conten*ter*? — Pas *tant*.... (I, 416, 211.)
Je ne dis *rien* — de peur de mal par*ler*. — *Assure*. (I, 421, 281.)

N° 13

3 — 6 — 3

La re*cherche* — en pourrait être hon*nête* — et ci*vile*. (I, 468, 994.)
... Est ma *femme*, — et je suis son ma*ri*. — Son ma*ri*? (II, 186, 291.)
Mais en*fin* — si j'étais de mon *fils*, — son é*poux*. (IV, 401, 35.)
Et quand *même* — on pourrait se ré*soudre* — à le *faire*.
Croiriez-*vous* — obliger tout le *monde* — à se *taire*? (IV, 404, 97.)
Et je *vais* — lui donner le bon*jour* — seule*ment*. (IV, 411, 216.)
[(V, 473, 466.)
Mais un *cœur* — à leurs vœux moins fa*cile* — et moins *tendre*.
Mon amour — ne se peut concevoir — et jamais. (V, 476, 524.)

1. Becq de Fouquières scande, p. 95, ce vers ainsi :
Ne seraient-ils *point* — *ceux* — qui parlent *mal* — de *nous*?

N° 14

1 — 6 — 5

Oui, — s'il ne peut avoir *plus*[1] — de place en mon *âme*. (I, 230, 1879).

N° 15

5 — 6 — 1

. . . .

Je le répète : on pourrait scander autrement quelques-uns de ces vers; on pourrait même, dans un plus petit nombre de cas, placer sans trop d'effort la césure après le sixième pied. Mais il suffit de montrer que souvent Molière néglige incontestablement l'hémistiche pour que l'on ne se croie pas obligé, même dans des cas douteux, de couper le vers en deux parties égales : du moins jusqu'en 1666, jusqu'à *Mélicerte.*

Nous remarquons en effet dans cette pièce deux vers où Molière a évidemment torturé le sens et modifié l'ordre logique des mots pour obtenir l'hémistiche :

Je pourrais moins, Myrtil, redouter ces rivales. (VI, 176, 427.)
Et sur qui doit de nous tomber ce coup affreux. (VI, 183, 565[2].)

Il est certain que si Molière n'avait pas voulu à tout prix respecter la césure, il aurait mis, ce qui aurait été beaucoup plus clair :

Je pourrais, Myrtil, moins redouter ces rivales.
Et sur qui de nous doit tomber ce coup affreux.

A vrai dire, ces deux vers ne me convainquent pas absolument que Molière, à partir de ce moment, soit devenu un fanatique de l'hémistiche, car dans la même pièce on trouve, parmi un certain nombre de vers où la césure est peu apparente, celui-ci :

De grâce, parle, et mets ces mines en arrière.

Il est difficile de ne pas prononcer tout d'une venue, en vue du sens : « et-mets-ces-mines-en-arrière ».

De plus, dans les trois comédies que Molière écrivit encore en vers après *Mélicerte*, on pourrait noter nombre de cas où l'hémi-

1. Le sens est : s'il ne peut plus avoir: de là, la nécessité de la coupe que j'indique.
2. Ce second exemple est souligné par M. Mesnard : « La construction a été gênée par la nécessité d'un repos à l'hémistiche ».

stiche est inutile, d'autres où il est même nuisible. Bien entendu, ce n'est ni dans *Amphitryon*, ni dans *Psyché,* pièces écrites en vers libres, que l'on doit chercher ces exemples, ce serait par trop me faciliter la discussion : mais les alexandrins non quaternaires [1] abondent dans *les Femmes savantes* :

Quel conte! — Non; — je dis la chose — comme elle est. (IX, 76, 269.)
Ah! chimères! — ce sont des chimères, — dit-on (v. 393).
Leurs ménages — étaient tout leur docte entretien (v. 582).
C'est une philosophe enfin, — je n'en dis rien (v. 625).
Il est vrai — qu'il dit plus de choses — qu'il n'est gros (v. 793).
Enfin les quatrains — sont admirables — tous deux (v. 801).
Ah! s'il vous plaît, — encore une fois — quoi qu'on die (v. 803).
On n'a que lui — qui puisse écrire — de ce goût (v. 838).
Je n'ai point encore vu d'hommes, — comme je croi (v. 891).
Dans le sonnet — qu'il a l'audace — d'attaquer (v. 1047).
Et jamais — il ne m'a prié — de lui rien lire (v. 1138).
Permettez-moi, — monsieur Trissotin — de vous dire (v. 1337).
Avec leur plume — ils font les destins des couronnes (v. 1366).
Que partout — de leur nom la gloire est épanchée,
Et qu'en science — ils sont des prodiges fameux,
Pour savoir — ce qu'ont dit les autres — avant eux (v. 1370 et suiv.).
Je sais — qu'il a bien moins de mérite — que vous (v. 1483).
Je veux, — je veux — apprendre à vivre — à votre mère (v. 1566).

Bien entendu, la même réflexion que plus haut se présente à l'esprit : on pourrait, avec un peu de complaisance, faire sentir plus ou moins faiblement l'hémistiche dans les vers qui précèdent; mais à quoi bon?

Si, jusqu'à un certain point, dans la tragédie, le rythme majestueux et monotone de l'alexandrin classique pouvait convenir à des personnes parlant noblement et par longs discours, si cette éternelle mesure à deux temps pouvait plaire dans l'émission lente de grandes pensées, est-il vraisemblable que dans son dialogue coupé, heurté, Molière ait songé à faire dominer une mesure rythmée, plus ou moins sensible, mais toujours la même, à convertir la musique de ses vers en berceuse à deux temps?

Je ferai pourtant deux concessions aux partisans de l'hémistiche : la césure au sixième pied qui disparaît à l'audition, dans tous les dialogues coupés par répliques irrégulières, reparaît d'une façon sensible dans les longs couplets, dans les morceaux à effet.

1. C'est-à-dire, ne l'oublions pas, ceux dans lesquels aucune syllabe tonique, suivie d'une césure, ne se trouve à l'hémistiche.

De plus, les alexandrins ternaires sont incomparablement moins nombreux que les alexandrins quaternaires. Sur ces derniers, je n'ai qu'une ou deux observations à présenter : le vers régulier de Molière est toujours aussi souple, et quelquefois, mais très rarement, aussi harmonieux que celui de Racine.
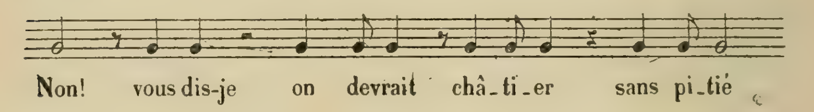
On y remarque une variété de coupes extraordinaire, dépendant uniquement de la place irrégulière des mots de valeur : par exemple celle-ci, rythme très rare chez Racine, et dont on pourrait citer plus d'un exemple chez Molière :

Que vous ne m'au*rez* — *rien* — persua*dé* — du *tout*. (III, 167, 122.)

Ce qui est surtout à remarquer, c'est que cet alexandrin à hémistiche n'est pas toujours un simple quaternaire, que les intonations fortes portent souvent sur plus de quatre syllabes ; exemple :

[(V, 461, 314.)
Voy*ons*, — Mon*sieur*, — le *temps* — ne fait *rien* — à l'af*faire*.
Oui, — l'autre *moi* — va*let* — de l'autre *vous*, — a *fait*. (VI, 466, 1856.)

Il ne suffit pas en effet, si l'on veut étudier un peu délicatement le mécanisme du vers chez Molière, de le diviser en trois, quatre ou même cinq syllabes toniques, le reste n'étant qu'une sorte de remplissage atone ; le sens du vers et le goût littéraire ordonnent souvent au lecteur de prononcer plus ou moins lentement tel mot, de souligner plus ou moins vivement telle syllabe ; pour indiquer ces nuances, il est un procédé très ingénieux et très commode, employé par Becq de Fouquières dans son curieux chapitre sur la *Notation musicale des Rythmes* ; on peut indiquer les valeurs proportionnelles des syllabes d'un vers au moyen de blanches, de noires, et la longueur des intervalles qui les séparent, au moyen de soupirs, etc. :



Il est, bien entendu, tout à fait inutile de mettre Molière en musique pour le mieux comprendre [1] ; j'ai voulu simplement montrer par ce

1. La chose pourtant est assez topique : Molière était très musicien : « Voyez comme ce poète musicien parle avec délices d'un art qu'il chérissait trop pour ne l'avoir pas cultivé ; comme il revient toujours à la musique ; et toujours afin de louer, d'exalter le pouvoir de ses charmes », etc. *Molière musicien*, par Castil-

dernier exemple, comme par tous ceux que j'ai cités dans ce chapitre, une seule chose : le vers de Molière n'est pas fait par un poète de profession voulant charmer l'oreille; il est écrit par un penseur qui s'adresse à l'esprit; le mouvement de ce vers lui vient de l'idée qu'il renferme, et non pas d'une harmonie qui serait extérieure et supérieure à cette idée. Il ne faut donc pas chercher à lui imposer la règle de l'hémistiche : Molière a le plus souvent *trouvé* la césure au sixième pied, mais il ne paraît pas souvent l'avoir cherchée. Son vers sur ce point est aussi libre que celui d'un romantique de la bonne époque.

VI

L'enjambement.

« Il fallait, dit Quicherat, que la littérature du XIX[e] siècle fût destinée à subir tous les genres de licence, pour que l'enjambement osât reparaître de nos jours. Quelques essais tentés, il y a peu d'années, pour exhumer et réhabiliter ce système honteusement rétrograde, ont été si malheureux qu'ils ne semblent pas devoir se renouveler [1]. »

Blaze, I, 172. — Dans son livre sur la *Comédie de Molière*, M. Larroumet rappelle une tradition d'après laquelle le grand acteur aurait inventé une série de notations, presque de notes, pour indiquer les endroits où il fallait élever ou abaisser la voix : « Il avait imaginé, dit l'abbé Dubos, des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en récitant ses rôles, à plus forte raison ceux que devaient prendre ses acteurs » (p. 364).

« Plusieurs personnes dignes de foi m'ont assuré que Molière, guidé par la force de son génie, et sans avoir jamais su apparemment tout ce qui vient d'être exposé concernant la musique des anciens, faisait quelque chose d'approchant de ce que faisaient les anciens; et qu'il avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière. J'ai encore ouï dire que Beaubourg et quelques autres acteurs de notre théâtre en avaient usé ainsi. » *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1736, t. III, p. 71. — Cf. Legouvé, *Soixante Ans de souvenirs*, II, 35. Castil-Blaze prétend que la chose est impossible : *Molière musicien*, II, 220.

1. *Versification française*, 1850, 2[e] édition, p. 71, n. 1. — Quel est l'empêchement dirimant qu'il trouve à l'enjambement? C'est que la rime disparaît. Quicherat cite là-dessus La Harpe, comme autorité, et termine son chapitre par cette pointe contre les Romantiques : « C'était le comble du ridicule, chez les auteurs que nous désignons ici, de se donner bien de la peine à chercher des rimes riches quand ils enjambaient. Ils ressemblaient à un homme qui aurait la manie d'acheter des meubles magnifiques, et qui les placerait précisément dans un lieu où personne ne pourrait les voir. »

En cela pourtant, les romantiques pouvaient se réclamer de Molière, et la caution n'est pas bourgeoise ; en effet, Quicherat a beau dire : « Malherbe ayant purgé notre versification de ce véritable fléau, et c'est là un de ses plus beaux titres de gloire, Corneille, Boileau, Racine, *et même Molière*, ont soigneusement évité l'enjambement [1] », en réalité chez Molière le vers ose souvent enjamber sur le vers : les exemples abondent.

Pour étudier nettement la question, il est d'abord indispensable de définir le sens du mot « enjambement ». Quoi qu'en ait dit Becq de Fouquières [2], on peut garder la définition très simple et très nette de Quicherat : « Lorsque le sens commence dans un vers et finit dans une partie du vers suivant, on dit que le premier vers *enjambe*, ou qu'il y a enjambement [3]. » Pour cet enjambement ainsi défini, deux choses frappent dans Molière : d'abord les enjambements deviennent avec le temps de moins en moins nombreux ; ensuite ils sont plus fréquents dans le dialogue coupé que dans les longues tirades.

Sans prétendre dresser une liste complète de ces enjambements, il est bon d'en indiquer un certain nombre, pour prouver même au lecteur le plus prévenu que ces exemples ne sont ni des exceptions, ni des licences chez Molière, mais bien une pratique constante destinée à faciliter le jeu de la pensée. Dans l'*Etourdi* on trouve :

C'est beaucoup, mais ce fort dépend d'un gouverneur
Difficile à gagner (v. 170).
O Dieu ! la belle proie
A tirer en volant ! (v. 216.)

1. P. 438.
2. P. 267-268.
3. Cette définition a pourtant un défaut : elle est incomplète : puisque, de l'avis même du sévère prosodiste, l'enjambement ne nuit pas au rythme, mais à la rime qu'il rend insensible, nous nous demandons en quoi la rime est plus respectée, dans un vers dont le sens se termine à la fin de l'alexandrin suivant, que dans un vers dont le sens se termine « dans une partie », c'est-à-dire dans le commencement ou le milieu du vers suivant. Cette faute contre la rime que Quicherat blâme dans l'enjambement existe donc aussi bien dans ce vers de Racine cité par lui comme exemple d'enjambement *permis* :

Qui voit sous ses drapeaux marcher un camp nombreux
De hardis étrangers, d'infidèles Hébreux,

que dans cet exemple d'enjambement « choquant » qu'il tire de Roucher :

Il sort ; Rose après lui retrouve sur la plage
Ses voiles, et tous deux sont rentrés au village.

Que veux-tu que je fasse
Pour empêcher ce coup? (v. 712 [1].)
Donnez-moi donc la main
Jusqu'au temple (v. 783).
Retirez-vous d'ici,
Canaille! (V. 1226.)
C'est qu'ici votre amour étrangement s'oublie
Près de Célie (v. 1504.)
Et vient chez Trufaldin racheter cette esclave
Que vous vouliez (v. 1648).

Les exemples sont plus nombreux encore dans le *Dépit amoureux*.

A propos, savez-vous où je vous ai cherché
Tantôt encore? (v. 164)
Celle-ci peut-être aura de quoi
Te plaire (v. 173).
Certes, je l'avouerai, vous êtes le modèle
D'une rare constance (v. 199).
Vous êtes donc facile à contenter? — Pas tant
Que vous pourriez penser (v. 211).
Ha! certes, celui-là l'emporte, et vient à bout
De toute ma raison (v. 418).
Je l'ai dit comme fille, et vous le devez prendre
Tout de même (v. 500).
Il n'est pas encor temps; mais c'est une personne
Qui vous touche de près (v. 532).
Ce n'est pas la saison
De m'expliquer, vous dis-je (v. 534).
Restez, Lucile, et me faites venir
Le Précepteur (v. 650).
Quintilien en fait le précepte. — La peste
Soit du causeur! — Et dit là-dessus doctement
Un mot que vous serez bien aise assurément
D'entendre (v. 725).
Me voilà
Tout près de vous ouïr. — Tant mieux. — Que je trépasse,
Si je dis plus mot (v. 735).
Depuis longtemps j'écoute : il est bien raisonnable
Que je parle à mon tour (v. 748).
Un sot qui ne dit mot ne se distingue pas
D'un savant qui se tait (v. 758).

1. Quoi qu'en dise Quicherat, n'y a-t-il pas enjambement formel dans ces trois vers :

Une esclave te plaît, tu voulais m'engager
A la mettre en tes mains, et je veux faire en sorte
Qu'un autre te l'enlève, ou le diable m'emporte (v. 738).

Dans presque toute la scène II du troisième acte, les vers enjambent les uns sur les autres; dans le reste de la pièce, les exemples fourmillent [1].

On peut clore ici cette liste déjà respectable; j'aurais pu l'allonger encore. Dans *Don Garcie*, au contraire, la liste serait vite faite, et cela n'a rien de fort surprenant : dans cette comédie héroïque, où ne paraissent que de grands personnages, l'étiquette empêche ces courtes reparties par lesquelles les simples bourgeois se coupent la parole. On écoute patiemment, poliment, les plus longs discours, même inutiles. C'est ainsi que dom Sylve répond à une tirade de trente-cinq vers :

J'ai de votre discours assez souffert la suite,
Madame; et par deux mots je vous l'eusse épargné [2].

Dans ces conditions Molière n'a pas besoin de couper son vers, de faire plier la régularité de la forme aux nécessités du fond, et les alexandrins se suivent, compacts et réguliers.

On pourrait pourtant, dans cette comédie, trouver quelques rejets, même sans compter les mots comme « Madame », quand ils sont rejetés aux vers suivants et que le sens continue, comme dans l'exemple cité plus haut : la ponctuation le sépare du reste du vers, mais le sens en fait un trait d'union entre le premier et le second alexandrin : voici au contraire des enjambements incontestables :

Vous n'avez point écrit à quelque autre personne,
Madame?
Non, sans doute, et ce discours m'étonne (v. 545).
Ah! j'ai prêté l'oreille
Autant qu'il vous a plu : rendez-moi la pareille (v. 1313).

Ils sont beaucoup plus nombreux dans *Sganarelle* et dans *l'École des Maris* :

Je vais faire venir
Quelqu'un pour l'emporter : veuillez la soutenir. (II, 172, 111.)
Vous en savez la cause, et je m'en vais l'apprendre
Sur l'heure à ses parents (v. 294).

1. V. 933, 960, 961, 1000, 1006, 1082, 1085, 1087, 1254, 1269, 1279, 1327, 1419, 1423, 1449, 1469, 1486, 1518, 1555, 1576, 1587, 1635, 1656, 1710, 1715; encore n'ai-je cité aucun de ces enjambements formels, de ces rejets qui abondent dans Molière :

La femme est toujours femme, et jamais ne sera
Que femme, tant qu'entier le monde durera (vers 1252).

2. T. II, p. 323, v. 1725.

En effet, il est bon
D'aller tout doucement (v. 324).
C'est un habillement
Que j'ai pris pour la pluie. Ah! quel contentement
J'aurais à le tuer (v. 520).
Est-il vrai? — Moi? J'ai dit que c'était à ma femme
Que j'étais marié (v. 586).
Oui, des fous comme vous,
Mon frère. (II, 357, 10.)
Ne voudriez-vous point, par vos belles sornettes,
Monsieur mon frère aîné (car Dieu merci vous l'êtes
D'une vingtaine d'ans, à ne vous rien celer) (v. 20).
Comment? — L'eût-on pu croire? Elle aime cet amant
Que nous avons banni (v. 822).
Pourquoi cette demande? Elle est, comme je croi,
Au bal chez son amie (v. 946).
J'enrage. Par ma foi, l'âge ne sert de guère
Quand on n'a pas cela (v. 976).
Nous allons revenir. — Or çà, je vais vous dire
La fin de cette intrigue (v. 1040).

Dans les *Fâcheux*, quoique rapidement écrits, nous en trouvons déjà moins [1] :

Celui dont l'entretien vous a fait à ma vue
Passer... — C'est de cela que votre âme est émue? (III, 52, 232.)
A trois longueurs de trait, tayaut. Voilà d'abord
Le cerf donné aux chiens. (III, 72, 514.)
Il vient à la forêt. Nous lui donnons alors
La vieille meute; et moi, je prends en diligence
Mon cheval alezan (v. 519).
A-t-on jamais parlé de pistolets, bon Dieu
Pour courre un cerf (v. 582).

Dans *l'École des Femmes*, où le dialogue est plus coupé que dans les *Fâcheux*, l'enjambement reparaît :

Je n'irai pas aussi. — Belle cérémonie
Pour me laisser dehors! (III, 175, 204.)
Vous avez donc souffert, ô canaille maudite,
Qu'un homme soit venu?... Tu veux prendre la fuite!
Il faut que sur-le-champ.... Si tu bouges.... Je veux
Que vous me disiez.... Euh!... Oui, je veux que tous deux....
Eh! parlez, dépêchez vite, promptement, tôt,
Sans rêver (v. 396-402).

1. A condition toujours de ne pas compter, d'après la définition de Quicherat, des rejets pourtant incontestables, comme celui-ci :

J'étais sur le théâtre, en humeur d'écouter
La pièce, qu'à plusieurs j'avais ouï vanter. (III, 36, 14; cf. v. 18, 23, etc.)

C'est que chacun n'a pas cette amitié goulue
Qui n'en veut que pour soi. — Si je n'ai la berlue,
Je le vois qui revient (v. 444).
Cela vous est facile. Et la fille, après tout,
Vous aime (v. 891).
Non, parbleu! Non, parbleu! Petit sot, mon ami,
Vous aurez beau tourner (v. 1036).
Je dis que le futur peut comme bon lui semble,
Douer la future (v. 1062).
Mais allez de ma part lui dire de ce pas
Que c'est un fou fieffé (v. 1091).
Et s'il faut que chez moi vous veniez à paraître,
Des valets causeront (v. 1450).
Je vais, pour lui donner une sûre demeure,
Trouver une voiture (v. 1618).
Sans m'en faire récit,
Je sais ce qui vous mène (v. 1675).
Faites-la-moi venir : aussi bien de ce pas
Prétends-je l'emmener (v. 1711).
Je vous ai conseillé, malgré tout son murmure,
D'achever l'hyménée (v. 1733).

Enfin, dans les trois grandes comédies en vers qui font autorité pour la versification de Molière parce qu'il les a écrites tout à loisir, les enjambements sont également très fréquents, surtout dans le *Tartuffe*.

Instruit par son garçon, qui dans tout l'imitait,
Et de son indigence, et de ce qu'il était,
Je lui faisais des dons. (IV, 418, 293.)
Mais il est nécessaire
De savoir vos desseins. Quels sont-ils donc? — De faire
Ce que le ciel voudra (v. 421).
Approchez, j'ai de quoi
Vous parler en secret (v. 428).
Non, vous avez beau faire,
On ne vous croira point (v. 471).
Vous avez pris céans certaines privautés
Qui ne me plaisent point (v. 477).
Pense, si tu le veux; mais applique tes soins
A ne m'en point parler, ou.... Suffit. Comme sage,
J'ai pesé mûrement toutes choses. J'enrage
De ne pouvoir parler (v. 556).
Et tous deux brûlez également
De vous voir mariés ensemble? (v. 612).
Non, non, je ne veux rien. Je vois que vous voulez
Etre à monsieur Tartuffe (v. 637).
Oui. — Et que le dessein que mon âme conçoit
N'est rien qu'à votre exemple (v. 748).

Il n'aime que vous seule, et n'a point d'autre envie
Que d'être votre époux (v. 778).
On tient que mon mari veut dégager sa foi,
Et vous donner sa fille (v. 924).
Mon frère, c'en est trop. Ton cœur ne se rend point,
Traître (v. 1108).
En ce cas, je dirais que... je ne dirais rien,
Car cela ne se peut (v. 1349).
Que voulez-vous donc dire avec votre discours,
Ma mère? (v. 1661).
Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
Ce qu'on appelle vu (v. 1677).
Bonjour, ma chère sœur; faites, je vous supplie,
Que je parle à Monsieur (v. 1718).
De la part de monsieur Tartuffe, pour affaire
Dont vous serez, dit-il, bien aise (v. 1727).
Et que peut-on de pis que d'ordonner aux gens
De sortir de chez eux (v. 1780).

La liste est plus vite faite pour le *Misanthrope*.

Vous me la promettez,
Votre amitié? (V, 459, 275.)
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien [1].
Il porte une jaquette à grand' basques plissées,
Avec du dor dessus. — Allez voir ce que c'est,
Ou bien faites-le entrer (v. 747).
Je ne me dédis point de ce que j'en ai dit,
Je les trouve méchants (v. 764).
Allons, venez. — J'irai; mais rien n'aura pouvoir
De me faire dédire (v. 768).
Par la sangbleu! Messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis. — Allez vite paraître
Où vous devez (v. 774).
Arsinoé, Madame,
Monte ici pour vous voir (v. 850).

Enfin les enjambements sont un peu plus nombreux dans les *Femmes savantes*, sans être très fréquents, comme on peut le voir par cette liste, que je crois complète [2] :

1. V. 592. J'ai cru pouvoir citer ce vers comme exemple d'enjambement, étant donnée la longueur de la pause qu'il faut faire à l'hémistiche.
2. On pourrait également compter comme enjambements les vers interrompus :

Parlons à votre femme, et voyons à la rendre
Favorable... — Il suffit : je l'accepte pour gendre (v. 408).

Ce cas se présente souvent chez Molière, et en particulier dans les *Femmes savantes*.

Ah! Dieu vous gard', mon frère! — Et vous aussi,
Mon frère. (IX, 81, 334.)
... J'ai que l'on me donne aujourd'hui mon congé,
Monsieur (v. 423).
Qu'il vienne de Chaillot, d'Auteuil, ou de Pontoise,
Cela ne me fait rien. — Quelle âme villageoise!
La grammaire, du verbe et du nominatif,
Comme de l'adjectif avec le substantif,
Nous enseigne les lois. — J'ai, Madame, à vous dire
Que je ne connais point ces gens-là (v. 495).
Holà! Je vous ai dit en paroles bien claires,
Que j'ai besoin de vous (v. 934).
Aucun, hors moi, dans la maison,
N'a droit de commander (v. 1588).
L'époux que je lui donne
Est Monsieur (v. 1622).
... Par quelle raison, jeune et bien fait qu'il est,
Lui refuser Clitandre (v. 1656).
Est-ce fait? et sans trouble ai-je assez écouté
Votre digne interprète? (v. 1672)
Condamnée! Ah! ce mot est choquant, et n'est fait
Que pour les criminels (v. 1700).

Que faut-il conclure de tous ces exemples? Molière avait-il une règle pour l'enjambement? Obéissait-il à un instinct de poète? Les vers que j'ai cités sont trop nombreux pour être des inadvertances ou de simples licences. Ils suffiraient déjà à prouver que Molière n'a pas suivi le courant qui porte certains poètes du XVII[e] siècle à rendre de plus en plus sévères et strictes les règles de l'alexandrin. Lancelot constatait déjà, en 1654, que « la troisième chose qu'on observe encore selon les règles nouvelles de la poésie, est de ne point enjamber d'un vers à l'autre.

« On appelle enjamber, quand le sens n'étant pas fini en un vers, il recommence et finit parfaitement au commencement d'un autre. Il ne faut point s'imaginer que cette règle soit une contrainte sans raison. Car la rime faisant la plus grande beauté de nos vers, c'est en ôter la grâce que d'en disposer le sens de telle sorte qu'on ne puisse pas s'arrêter aux rimes pour les faire remarquer. » (Ch. I, art. 6.) Molière, on le voit, n'était pas de l'avis de Port-Royal : il ne pouvait, du reste, être le disciple respectueux de personne : le génie a le devoir d'être original, de rester lui-même. Si Molière à la fin usait plus rarement de son droit de faire des rejets, il ne le laissait guère tomber en prescription : il le conservait, non

pour en tirer de petits effets, mais à titre de « facilité », surtout dans ses dialogues coupés. Il ne faut pas, je crois, chercher dans ces enjambements un procédé pour produire des effets, ni une protestation contre la règle trop absolue de Malherbe; et je serais tenté pour donner mon impression sur ce point (car en fait de poésie on juge plutôt, et on juge mieux ainsi, par impression que par raisonnement), je serais tenté de modifier le vers connu, et de dire de Molière que tout en n'échappant pas absolument sur ce point comme sur les autres à la contagion de l'exemple,

Il marche dans sa force et dans sa liberté.

Lorsque sa pensée peut tenir exactement dans les bornes consacrées du vers, il ne la modifiera pas pour le simple plaisir de rompre avec la tradition établie : mais lorsqu'il y a surabondance dans un vers et vide dans l'autre, Molière n'hésite pas à faire l'enjambement, comme compensation.

Enfin, il faut, surtout pour ce point spécial, ne pas oublier ce qui me paraît être une vérité générale absolue pour toutes les questions de métrique dans Molière : ne cherchons pas chez lui de petites habiletés, des recherches de détail, des procédés, en un mot, toutes ces minuties qui font la joie des commentateurs. Il ne faut pas examiner les vers de Molière à la loupe.

Et pourquoi? Parce que Molière écrit des comédies et non pas des tragédies; parce que son dialogue vivement coupé ne peut pas être jugé d'après des lois très convenables pour le mouvement plus lent de la tragédie; parce que l'alexandrin d'Agamemnon jurerait dans la bouche de Sganarelle; parce que la toge de Burrhus formerait des plis bouffons sur les épaules du bonhomme Chrysale [1].

VII

Licences.

Jusqu'ici nous avons pu remarquer que, sur les différentes règles métriques, Molière s'accorde toute liberté : au contraire, justement sur le chapitre des licences poétiques, Molière est un des plus timorés

1. Encore ne faut-il pas exagérer la régularité des vers de Racine. On s'en convaincra en lisant le chapitre qui lui est consacré.

poètes du XVIIe siècle. Sans doute il y en a chez Molière, mais il y en a fort peu, et surtout beaucoup moins que ne se l'imagine un lecteur peu au courant de l'orthographe et de la syntaxe de Molière.

Molière, qui n'avait pas de système à lui, suivait l'usage : il avait cependant une tendance à conserver les vieilles formes, et à ne pas observer scrupuleusement l'orthographe de Vaugelas; ce dernier avait beau dire, par exemple, dans sa préface, que « *je fais* et *tu fais* se ressemblent » par l'écriture [1], nous voyons Molière écrire le plus souvent cette première personne sans *s*, quand le mot se trouve à la rime. Il ne faut pas s'arrêter à cette suppression de l'*s*; d'abord, nous l'avons vu, Molière ne se préoccupe pour ainsi dire pas de rimer pour l'œil, et se contente très souvent de l'assonance : *je fais* rimerait pour lui aussi bien avec *hay!* que *je fai*; s'il écrit ainsi ce mot, c'est tout simplement qu'il conserve pour la première personne de l'indicatif présent l'habitude du XVIe siècle, et même celle du début du XVIIe siècle. Nicod, dans son *Dictionnaire* (1603), écrit *je fai*; dans les manuscrits de Racine nous trouvons encore très souvent cette orthographe; enfin, Vaugelas disait lui-même : « Quelques-uns ont cru qu'il fallait ôter l'*s* finale de la première personne, et écrire *je croi*, *je fai*, *je dy*, *je crain*, etc., changeant l'*i* en *y* selon le génie de notre langue, qui aime fort l'usage des *y* à la fin de la plupart des mots terminés en *i*, et qu'il fallait écrire ainsi la première personne pour la distinguer d'avec la seconde.... Il est certain que la raison le voudrait.... Nos poètes se servent de l'un et de l'autre à la fin du vers, pour la commodité de la rime. » (I, 226-227.) L'Académie fait même sur cette remarque l'observation suivante : « Les verbes *savoir* et *voir* ne prennent point d'*s* à la première personne du présent de l'indicatif; il faut dire : *je scay* et *je voy*. » Ainsi donc on peut conclure que Molière emploie une orthographe usuelle et non conventionnelle, toutes les fois que l'on rencontre chez lui des vers comme ceux-ci :

A quoi bon se montrer? et comme un étourdi
Me venir démentir de tout ce que je *di*. (I, 117, 190.)
Ah! bons Dieux! je *frémi*!
Pandolfe qui revient! fut-il bien endormi. (I, 142, 571.)
Dites-lui seulement que je *vien*
De la part de monsieur Tartuffe, pour son bien. (IV, 512, 1723.)
Qu'est-ce donc que veut dire ce « hay »
Et qu'a de surprenant le discours que je *fai*. (IX, 85, 374.)

1. T. I, p. 24.

Elle ne sera pas pour moi.
Son chagrin, à ce que je *voi.* (VI, 425, 1208.)
Et pourquoi la changer? — Pourquoi? — Oui. — Je ne *sai.*
Y voit-on quelque chose où l'honneur soit blessé? (II, 371, 217.)
Hai! hai! mon petit nez, pauvre petit bouchon,
Tu ne languiras pas longtemps, je t'en ré*pond.* (II, 410, 770.)

Il en est de même pour l'impératif :

Va-t'en jusqu'à la poste, et *voi*
Je ne sais quel paquet qui doit venir pour moi. (I, 170, 989.)
La, la, *revien.*
Non, morbleu! Je n'en ferai rien. (VI, 437, 1434.)

De *tien*, *vien*, ou *tiens*, *viens*, Vaugelas reconnaît que « le premier est le plus suivi » (I, 321); l'Académie se contente de remarquer que « on dit *viens* plutôt que *vien* ». Il en est de même pour les autres singularités que nous remarquons dans l'orthographe de Molière :

Tandis que vous serviez à mieux couvrir leur jeu,
Que depuis avant-hier ils sont joints de ce *nœu.* (I, 422, 304.)
Nous verrons. Mais Lucile.... *Alte*! son père sort. (I, 466, 975.)

C'était la meilleure façon d'écrire le mot au XVII[e] siècle, si nous en croyons Vaugelas : « La plus saine et la plus commune opinion est qu'il faut dire et écrire *alte* sans *h*.... Or est-il que je pose en fait, après le témoignage d'une quantité de personnes irréprochables, auquel je joins encore ma propre observation, que dans tous les livres on n'a point vu *alte* imprimé ni écrit avec une *h* » (II, 335). Molière du reste écrit ainsi ce mot à des endroits où il n'importe pas qu'il y ait ou non d'*h* aspirée.

Alte un peu : retenez l'ardeur qui vous emporte. (I, 175, 1052.)
Vous en veniez au point...? *Alte*-là, mon beau-frère. (IV, 416, 266.)

Molière écrit indifféremment *galand* ou *galant* :

Ont toujours du *galand* avancé les affaires....
Et de profession je ne suis pas *galant* [1].

1. Vaugelas, après avoir défini *galant* à peu près comme synonyme d'honnête homme, ajoute : « Au reste quoy qu'en une autre signification on die *galand* et *galande* avec un *d*... » (II, p. 210). Molière n'observe pas cette nuance trop subtile et emploie ces deux formes dans le même sens :

... Fait ce conte *galand* qu'aujourd'hui l'on publie. (I, 470, 1030.)
Oh! le plaisant amant, dont la *galante* ardeur. (I, 471, 1047.)

On pourrait multiplier de pareils exemples :

Du souci qui pour elle ici vous inqui*ette*,
Elle vous fait présent de cette cassolette. (I, 190, 1251)[1].
Veux-tu que je te die? une atteinte se*crette*
Ne laisse point mon âme en une bonne assiette. (I, 403, 1.)
... Mon Dieu, sa sœur, vous faites la dis*crette*,
Et vous n'y touchez pas, tant vous semblez doucette. (IV, 400, 21.)
Qui dort en sûreté sur un pareil ap*pas*[2],
Et le plaint, ce galant, des soins qu'il ne perd pas. (III, 163, 37.)
Et que nous en voyons qui paraissent joyeux
Lorsque leurs femmes sont avec les beaux mon*sieux*. (III, 193, 442.)
Parbleu! je viens du Louvre, où Cléonte, au le*vé*,
Madame, a bien paru ridicule achevé. (V, 480, 567.)

Enfin, il écrit, dans le même sens *conte* ou *compte*, *ad libitum* :

Un bruit s'est élevé, dont un autre eût eu honte;
Mais lui, ferme et constant, n'en a fait aucun *compte*. (III, 37, 36.)
Mais un qui, tous les ans, à si peu qu'on le monte,
En peut donner au Roi, quatre cents de bon *conte*. (III, 88, 712.)
Oui, mais j'y suis blessée et ce n'est pas mon *conte*
De souffrir dans mon sang une pareille honte. (IX, 153, 1061.)

Comme dans tous ces mots la différence d'orthographe ne correspond pas à une différence de son, Molière n'avait aucun intérêt à écrire ces mots d'une façon plutôt que de l'autre : il n'y a donc pas là licence poétique pour la rime.

Il en est de même pour l'emploi de l'*e* muet soit à la rime, soit dans l'intérieur d'un mot. Lorsque Molière écrit :

Mais quoi? partir ainsi d'une façon brutale,
Sans me dire un seul mot de douceur pour ré*gale*. (VI, 392, 639.)

il ne faut pas croire que cet *e* muet soit mis là pour la rime : le procédé serait enfantin. Molière écrit ainsi ce mot en vers parce qu'il l'écrit ainsi en prose : « Il a quelque chose dans la tête qui l'empêche de prendre plaisir à tous ces beaux *régales*[3] ».

1. « Même en prose, Furetière met deux *t*. » (Note de M. Despois.)
2. Sens de appât.
3. T. VII, p. 410; cf. t. VII, p. 111 : « Je serai bien aise qu'elle soit du régale. » — « Molière a écrit *régal* sans *e* dans le *Misanthrope* (vers 55); mais nous trouvons deux fois, en prose, *régale*.... Cette seconde orthographe est la seule qu'admettent Richelet (1680) et l'Académie dans sa première édition (1694). Furetière, dès 1690, et l'Académie, dès sa seconde édition (1718), écrivent *régal*. » (Note du vers 639 de l'*Amphitryon*.) L'usage flottait encore pour ce mot : Molière en profite.

Pour *encore* et *encor*, qu'il emploie *ad libitum* :

Parmi les fondements qu'ils en jettent *encor* (I, 137, 479),
Mais, chut! — *Encore* ici? L'amour retient nos pas (V, 499, 847),

une observation très judicieuse de Thomas Corneille sur une remarque de Vaugelas donne raison, en fin de compte, à notre poète. « M. de Gombaud... ne pouvait souffrir qu'en poésie, on fît rimer *encor* avec *or*. M. Chapelain appelle cela une délicatesse particulière, et qui n'engage personne à rien; cependant, s'il faut toujours dire *encore* en prose, et jamais *encor*, la poésie n'ayant aucun droit d'autoriser ce qui est contre la langue, *encor* ne devrait pas être moins banni des vers qu'il l'est de la prose;... comme la prose doit avoir quelque sorte de mesure qui satisfasse l'oreille, il devrait être permis de dire également *encor* et *encore*, selon qu'on trouverait à propos d'ajouter ou de retrancher une syllabe. » (I, 396.)

Quant à la suppression de l'*e* muet dans le corps du vers, que ce soit à la fin ou dans le milieu d'un mot, voici la pratique de Molière : il ne l'écrit pas, parce qu'on ne le prononce pas, et ne le fait pas compter comme lettre, parce qu'il ne compte pas comme son; par exemple :

Les flots contre les flots font un *remu* ménage. (I, 485, 1278.)

Littré remarque du reste que, dans ce mot, « les poètes suppriment souvent l'*e*; mais cela est inutile; écrit ou non écrit, l'*e* ne compte pas ». Cette observation fort juste s'appliquerait aussi bien aux mots suivants :

Oui-da, très volontiers, je l'*épousterai* bien. (I, 210, 1577.)
Le notaire qui loge au coin de ce *carfour*. (III, 211, 674.)

D'autres fois encore, là où l'on penserait qu'il y a une véritable licence, il n'y a qu'une orthographe vieillie, conservée par une expression toute faite :

Dieu te *gard'*, Cléanthis. (VI, 418, 1086.) [(IX, 81, 333.
Jamais... — Ah! Dieu vous *gard'*, mon frère! — Et vous aussi.

C'est l'orthographe de Marot, c'est encore quelquefois celle de La Fontaine [1].

1. « *Gart* ou *gard* est le subjonctif de *garder* dans l'ancien français; il n'y a point d'*e* supprimé. » (Littré.)

Dans ce dernier exemple, la mesure du vers force déjà à modifier un peu la prononciation du mot. Mais il en est, pour les licences de prononciation dans Molière, comme pour les licences d'orthographe : toutes les fois que l'on rencontre chez lui un mot de prononciation singulière, on peut se dire que Molière suit un vieil usage, ou bien qu'il choisit, entre la prononciation de la cour et celle de la ville, la forme qui convient à son vers. Ainsi, ce n'est pas pour la rime, mais par amour de l'archaïsme que Molière écrit :

Et les traits effrontés!... — Ah! souffrez que je *die* (I, 516, 1730),

puisqu'il emploie le même mot dans le corps d'un vers :

Veux-tu que je te *die*? une atteinte secrète. (I, 403, 1.)

Le choix était encore possible au milieu du XVII[e] siècle : Vaugelas le constate : « Au singulier, *quoi que l'on die* est fort en usage, et en parlant et en écrivant, bien que *quoi que l'on dise* ne soit pas mal dit » (II, 38).

Molière écrit à la rime *treuve* pour *trouve* :

Mais encore une fois la joie où je vous *treuve*
M'expose à la rigueur d'une trop rude épreuve. (II, 327, 1820.)
Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve
Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui *treuve*. (V, 456, 225.)

Cette prononciation n'est pas une licence, puisque Molière emploie la même forme en prose ou dans l'intérieur d'un vers :

Je *treuve* le mariage une chose tout à fait choquante. (II, 68.)
Treuve ruses, détours, fourbes, inventions. (I, 110, 73.)

On pouvait encore hésiter, en 1647, entre ces deux formes : « *Trouver* et *treuver* sont tous deux bons, mais *trouver* avec *o* est sans comparaison meilleur que *treuver* avec *e*. Nos poètes néanmoins se servent de l'un et de l'autre à la fin des vers pour la commodité de la rime [1]. »

Ce n'est pas « pour la commodité de la rime », mais bien parce qu'il entendait prononcer ainsi autour de lui, que Molière écrivait vers 1653 :

Il n'a point aperçu Jeannette, ma *fillole*,
Laquelle a tout ouï parole pour parole (I, 210, 1567),

1. Vaugelas, I, 229. — Cf. Thurot, I, p. 454-455.

car « toute la cour, remarque Vaugelas, dit *filleul* et *filleule*, et toute la ville *fillol* et *fillole* [1] ».

Je ne citerai plus que deux exemples de ces apparentes singularités d'orthographe et de prononciation : *avecque* et *mêmes*; lorsqu'il a besoin d'une syllabe en plus, Molière écrit *avecque* :

> Vous êtes romanesque *avecque* vos chimères. (I, 107, 31.)
> Qu'*avecque* ses écrits elle me laisse en paix. (I, 424, 327.)

Non seulement c'est une facilité que s'accordent presque tous les poètes du XVII[e] siècle, mais même les deux formes s'employaient concurremment en prose : « *Avec* et *avecque* sont tous les deux bons, et ne sont pas seulement commodes aux poètes pour allonger ou accourcir leurs vers selon la nécessité qu'ils en ont, mais encore à ceux qui écrivent en prose avec quelque soin de satisfaire l'oreille, soit pour former la juste mesure d'une période, soit pour les joindre aux mots avec lesquels ils rendent le son plus doux et la prononciation plus aisée, soit enfin pour empêcher dans la prose la mesure des vers. » (I, 424.)

Vaugelas n'aurait non plus rien trouvé à critiquer dans ce vers :

> Et *mêmes* à mes yeux cent sujets d'en avoir (I, 406, 607),

puisqu'il disait à propos de *mesme* et *mesmes*, adverbe : « Tous deux sont bons, et avec *s*, et sans *s* [2] ».

Je crois avoir énuméré presque tous les genres de licences, ou plutôt d'apparentes licences d'orthographe et de prononciation dans Molière. Si pourtant, ce qui est très possible, quelque chose m'avait échappé, le lecteur devra se mettre en garde lui-même contre la tentation de prendre pour une liberté excessive ce qui n'est qu'une singularité d'orthographe; il ne faut pas perdre de vue ce que Lenain de Tillemont écrivait en 1692 : « On ne se croit pas obligé de rendre aucune raison particulière de l'orthographe qu'on a suivie. Comme c'est une chose qui n'a point encore de règle parmi nous, chacun a liberté de choisir celle qu'il luy plaist. L'auteur a cru pouvoir user de cette liberté, et suivre en cela le conseil des autres,

1. II, 25. — Cf. Thurot, I, 461.
2. I, 80. — Cf. Thurot, II, 59-60.

ou les raisons qui luy ont paru les meilleures, ou quelquefois le hazard et les fautes même des correcteurs, qui en ces sortes de choses si indifférentes ne sont pas des fautes [1] ».

Ce qui frappe davantage un lecteur de Molière, s'il n'a pas quelques connaissances en grammaire historique, ce sont ces bizarreries de syntaxe, qui, au premier abord, semblent destinées à « faire le vers », en un mot, des licences grammaticales. Il suffit pourtant d'une étude assez rapide de la langue de Molière, pour se rendre compte des deux faits suivants : Molière n'a pas deux syntaxes, une pour les vers, une pour la prose; et les singularités qui frappent dans ses vers ont presque toujours un similaire dans sa prose ; de plus, ce qui nous semble une bizarrerie chez notre poète est le plus souvent, on peut même dire toujours (sauf, bien entendu, quelques exceptions insignifiantes), l'usage commun de son temps; il est bien peu de points sur lesquels Molière se sépare de la pratique de ses contemporains : la seule chose à noter, c'est qu'il conserve plus volontiers que quiconque (sauf La Fontaine) des formes vieillies du XVIe siècle, ou du début du XVIIe.

Mais le point le plus important pour mon étude, et sur lequel j'insiste, le croyant absolument certain, c'est que Molière est aussi correct, je dirai presque plus correct, dans ses vers que dans sa prose : cette assertion aurait sans doute besoin d'être justifiée par une étude précise sur la syntaxe de Molière; je l'ai faite, et je la publierais si je ne craignais d'être immédiatement dépassé par le travail que prépare M. Desfeuilles pour le lexique de Molière. En attendant, et pour ne pas demander à mon lecteur trop de confiance *a priori*, je crois bon d'apporter un certain nombre de preuves à l'appui de ma thèse :

Prenons, par exemple, deux figures qui semblent au premier abord destinées à faciliter le vers : le pléonasme et l'ellipse. Il ne serait pas difficile de placer à côté de chaque pléonasme en vers un exemple analogue en prose; je dois même ajouter que les pléonasmes sont moins nombreux en poésie :

Et n'appréhendez plus l'interruption *nôtre*. (I, 449, 739 [2].)
Et l'on sait ce que c'est qu'un courroux d'*un* amant. (V, 20, 1268.)

1. *Histoire des Empereurs,* avertissement.
2. C'est Métaphraste, un grotesque, qui parle.

en prose :

Nous serons les premiers à vous en faire *la* justice. (VI, 522.)
A vous dire *le* vrai, mon père. (VII, 124.)
A demain *au* matin. (IX, 405.)

Pléonasme de la préposition, en vers :

J'aurai soin
De vous encourager, s'il en est *de* besoin. (IX, 191, 1600.)

en prose :

A quoi bon *de* dissimuler? (VI, 247.)
Comme vous aviez *de* coutume. (VIII, 448.)

Pléonasme de la conjonction, en vers :

Soit *ou* directement ou par quelque autre voie. (I, 213, 1623.)

en prose :

Soit que vous vouliez *ou* soit que. (VII, 436 [1].)

Il en est de même pour l'ellipse, beaucoup plus fréquente chez Molière que le pléonasme.

(*Je*) gage qu'il se dédit. — Et moi (*je*) gage que non. (I, 172, 1029.)
[(IV, 156, 266.)
Ces périls dont tous deux (*nous*) avons sauvé vos charmes.
Là, je vous en promets, et (*vous*) ne m'effrayez guère. (I, 143, 582.)

de même en prose :

Jaloux comme un tigre, et si (*vous*) voulez comme un diable. (VI, 248.)

Molière écrit en vers :

Ce sont (*des*) charmes pour moi que ce qui vient de vous. (IX, 118, 714.)
En nous formant, (*la*) Nature a ses caprices. (VI, 397, 727.)
[(I, 181, 1135.)
Le bonhomme, tout vieux (*qu'il est*), chérit fort la lumière.
(*C'est une*) chose étrange d'aimer. (III, 265, 1572.)
A ce bel argument, à ce discours profond,
(*Je répondrai*) ce que Pantagruel à Panurge répond. (III, 167, 117.)
Il a gagné votre âme en (*se*) faisant votre esclave. (V, 474, 486.)

1. En voici un pourtant dont je ne connais pas d'analogue en prose :

... *A mon fils*, l'hymen semble *lui* faire peur. (I, 446, 793).

Les exemples qu'on pourrait trouver en prose ne sont pas exactement semblables :

J'*en* suis ce qu'on appelle disgracié *par* elle. (IV, 210.)
Je veux enfin *vous* empêcher *vos* profusions. (VIII, 197).

Elle n'est pas si bête
[(IX, 172, 1342.)
Que vous autres messieurs vous vous (*le*) mettez en tête.
[(V, 503, 911.)
Et pour l'attribuer (*à autre chose*) qu'aux mouvements secrets.
[(IX, 170, 1324.)
Sans que jamais sa gloire ait fait (*autre chose*) que s'en moquer.
Je veux être pendu si j'ai bu (*autre chose*) que de l'eau. (VI, 403, 823.)
Et vous me la parez tous deux d'une manière
(*Telle*) qu'on ne peut rien offrir qui soit plus précieux. (VIII, 291, 436.)

Il est de même en prose :

Ce sont (*de*) pures idées. (IX, 400.)
Quant au vôtre, bien qu'(*il soit*) avare au dernier degré. (VIII, 452.)
C'est fort bien dit, et (*c'est*) ce qu'il nous faut faire toutes. (III, 424.)
[guérir. (VII, 285.)
(*C'est la*) marque d'un cerveau démonté... que de ne vouloir pas
Ma foi, c'est assez travaillé pour (*boire*) un coup. (VI, 55.)
J'ai l'avantage de ne point (*me*) faire d'ennemis. (III, 423.)
Faut-il (*le*) demander? (VII, 157.)
Puis-je former (*autre chose*) que des souhaits? (VII, 156.)
(VIII, 144.)
Descendons-nous tous deux (*d'autre chose*) que de bonne bourgeoisie?
Je suis dans une (*telle*) colère que je ne me sens pas. (IV, 37.)

Il serait facile de multiplier ces exemples, plus fréquents du reste en vers qu'en prose : il en est de même pour l'anacoluthe :

Le moindre solécisme, *en parlant*, vous irrite. (IX, 105, 559.)
Cette bouche, *en la voyant*, inspire des désirs. (VIII, 131.)

Je pourrais encore prendre dans la syntaxe de concordance des cas assez curieux, par exemple montrer qu'il arrive quelquefois à Molière de faire accorder le verbe *être* avec le prédicat et non avec le sujet, mais ce n'est pas pour se faciliter la composition de l'alexandrin ; car, si l'on trouve quelquefois dans ses comédies en vers des accords singuliers, comme :

La louange et l'encens n'*est* pas ce qui le touche (III, 299, 94),
Et deux ans dans son sexe *est* une grande avance (VI, 165, 209),
Ce que je vous dis là ne *sont* pas des chansons (III, 214, 729),

on en trouve au moins aussi souvent dans les pièces en prose :

La braverie et l'ajustement *est* la chose. (V, 304.)
Deux mille écus en or chez soi *est* une somme. (VII, 71.)
Quatre ou cinq mille écus *est* un denier considérable. (VII, 332.)
Tout ce qu'il y a d'agréable, *sont* effectivement les idées. (III, 425.)

Je crois en avoir assez dit pour prouver ce que j'avançais : il n'y a pas de licences de grammaire dans Molière ; ce que nous appelons ainsi, ce sont des particularités de syntaxe que l'on trouve aussi bien dans sa prose que dans ses vers, ou, pour mieux dire, des différences entre l'usage actuel et l'usage du xviie siècle.

C'est ainsi que l'inversion, abandonnée par les poètes modernes absolument en théorie, et, en pratique, autant que possible [1], se rencontre fréquemment chez Molière. Il est si loin de la considérer comme une licence qu'il en fait souvent « pour rien, pour le plaisir » :

Seigneur Albert, au moins, silence. Enfin, Madame. (I, 470, 1021.)
De rentrer dans ses droits voit le temps arrivé. (II, 244, 165.)
Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime. (III, 105, 96.)

Rien ne lui aurait été plus facile que de mettre, s'il avait cru son vers meilleur de cette façon-ci :

Seigneur Albert, silence au moins [2]. Enfin, Madame.
Voit le temps de rentrer dans ses droits arrivé.
Ne sache même pas ce que c'est qu'une rime.

Les inversions les plus fréquentes sont celles du complément, direct ou indirect, placé avant le mot auquel il se rapporte, par exemple :

Songe au moins de Léandre à rompre les desseins. (I, 118, 198.)
Il faut, il faut tirer à nous ce que d'heureux
Pourrait avoir en soi ce projet amoureux. (I, 184, 1169.)

1. Lire là-dessus le court chapitre que lui consacre Théodore de Banville : « De l'Inversion : Il n'en faut jamais. » *Petit Traité*, p. 64. — V. Hugo, moins absolu, déclarait, dans la préface de *Cromwell*, qu'il voulait un « vers libre... plus ami de l'enjambement qui l'allonge, que de l'inversion qui l'embrouille. »
« Il n'est pas besoin de démonstration pour faire sentir le ridicule de vers comme celui-ci :

Du notaire Durand je vois venir la fille.

Après cela, disait un poète qui fut aussi un éminent et spirituel critique, je ne vois pas pourquoi on n'arriverait pas à dire aussi :

De chemin, *mon ami*, va ton petit bonhomme. » Gramont, p. 68.

Cf. Guyau, *les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, p. 252, n. 1 :
« Nous ne parlons pas, bien entendu, de l'inversion classique ridiculisée par V. Hugo dans le vers fameux :

De chemin, mon ami, suis ton petit bonhomme. »

« On parlait de M. E..., charmant homme, mais médiocre poète, et dont les vers ne sont qu'inversions : il écrirait, par exemple, un vers comme celui-ci, dit Victor Hugo :

Et passez, de chemin, votre petit bonhomme.
(Rivet, *Victor Hugo chez lui*, p. 222.)

2. C'est même la variante de l'édition de 1682.

La santé de partir ne nous pouvant permettre. (I, 224, 1799.)
Si j'ai plutôt qu'aucun un tel moyen trouvé. (I, 195, 1333.)
Je ne sais point sur quoi ma conjecture asseoir. (I, 464, 936.)
Mais de vous rencontrer il n'est pas bien facile. (III, 81, 619.)
Et moi, qui tous ces tours fixement regardais. (III, 197, 497.)

Ou encore, un adverbe quitte sa place logique pour faciliter le vers :

Et ce qui *plus* le gêne et le rend misérable. (I, 115, 147.)
Hors de la ville *un peu*, je puis avec raison. (I, 156, 769.)

Quicherat voit dans l'inversion « une des facilités de notre versification et aussi un des charmes de notre poésie » (p. 92). La première observation est juste : mais il m'est difficile de découvrir le moindre *charme* dans les exemples que j'ai cités plus haut ; un lecteur moderne, rebuté plutôt qu'attiré par ces inversions, excuse Molière d'avoir contourné ainsi ses vers, en se disant que tous les poètes du XVII[e] siècle en faisaient autant. Je n'ai à signaler comme singularité qui soit bien spéciale à Molière, que certains vers si vite faits que l'inversion rend la pensée singulièrement obscure :

Pour croire auprès de moi que quelque autre te plut. (I, 40, 115.)
L'objet de votre amour, lui, dont à la maison
Votre imposture enlève un puissant héritage. (I, 430, 410.)
Aux intérêts d'Albert de Polydore après
Nous avons ajusté si bien les intérêts. (I, 509, 1611.)
Ce monarque, en un mot, a vers vous détesté
Sa lâche ingratitude et sa déloyauté. (IV, 525, 1927.)
Non, vous avez beau faire et beau me raisonner,
Rien de ce que je dis ne me peut détourner. (V, 533, 1483.)
Et de qui la lecture est même condamnable. (V, 534, 1502.)

La faute est même plus grave dans ce dernier vers que dans les autres, parce que le sens paraît clair, et que l'on n'éprouve pas le besoin de rétablir le véritable ordre des mots : « et de qui la lecture même est condamnable ».

VIII

Les Chevilles.

Toutes les chevilles ne sont pas également fâcheuses : il y en a très souvent qui ne sont ni bonnes ni mauvaises ; il y en a souvent de mauvaises, et il y en a quelquefois qui sont bonnes. On en pourrait

citer de ces trois espèces chez Molière, qui, il faut bien le reconnaître, écrivant très vite en général, est assez coutumier du fait : quoi qu'en dise Alceste, le temps fait beaucoup à l'affaire.

Parmi les chevilles indifférentes, les remplissages assez innocents, il faut compter chez notre poète les mots ou les syllabes qui sont introduits dans le corps d'un vers ou d'un mot; lorsqu'il écrit, par exemple :

> Et *re*tenir la bride aux efforts du courroux (IX, 69, 161),

il semble bien qu'en prose Molière aurait dit simplement « tenir la bride » et c'est en effet ce qu'il met lorsque son vers le lui permet :

> Il doit tenir la bride aux grands empressements. (V, 465, 347.)

Ou encore, quand nous lisons ceci :

> ... Les soins où je vois tant de femmes sensibles
> Me paraissent *aux yeux* des pauvretés horribles (IX, 63, 52),

nous constatons, sans être du reste très choqués, que cet « aux yeux » n'ajoute rien à la force de l'idée, ni à l'élégance du vers.

On pourrait, bien entendu, citer un certain nombre de cas analogues [1] : pour nous faire rapidement une idée approximative du nombre de ces chevilles, nous pouvons en prendre la moyenne dans le premier acte du *Misanthrope* : sur quatre cent quarante-six vers, il n'y a pas plus de sept à huit mots de simple remplissage : le tant pour cent de chevilles ne doit pas être beaucoup plus élevé dans toutes les autres comédies; il y aurait un moyen plus sûr, mais un peu héroïque, de savoir au juste à quoi s'en tenir : ce serait de relire toutes les pièces en vers, en pointant chaque cheville au passage; mais je me demande si le résultat serait en rapport avec le travail, car il est difficile de préciser entièrement en pareil cas, ce qui est cheville pour l'un étant quelquefois beauté pour l'autre.

Les plus insupportables chevilles sont certainement celles qui sont amenées par la rime. Je ne parle pas, bien entendu, de ce fait que, sur deux vers, il y en a souvent un qui ne paraît guère avoir d'autre utilité que d'accompagner l'autre et de lui fournir une rime; en effet, chez Molière, comme du reste chez tous les poètes français, on dis-

1. Me fera rajeunir de dix fois une année. (II, 202, 490.)

tingue assez fréquemment le vers primordial, celui qui renferme l'idée, l'image ou le mot à effet, du vers secondaire, de celui qui est destiné à accompagner l'idée, l'image ou le mot à effet.

Je ne parle que des épithètes oiseuses ou de ces lambeaux de vers qui n'ont qu'un rapport très vague avec le reste, et qui surprennent désagréablement quand ils ne sont pas escamotés par l'acteur : on en trouve dans toutes les comédies de Molière, surtout dans celles du début, et même dans les meilleures :

Hors de la ville un peu, je puis *avec raison*
D'un vieux parent que j'ai vous offrir la maison. (I, 156, 769.)
Marinette eut bon nez, *quoi qu'on en puisse dire*,
De ne permettre rien un soir qu'on voulait rire. (I, 441, 623.)
Suis-je donc gardien, *pour employer ce style*,
De la virginité des filles de la ville? (I, 504, 1533.)
Je tiens *sans cesse*
Qu'il nous faut en riant instruire la jeunesse. (II, 369, 179.)
Je suis fort obligée à ce souhait pieux;
Mais prenons une chaise, *afin d'être un peu mieux*. (IV, 462, 884.)
Je m'étonne, pour moi, qu'étant *comme il le semble*
Vous et le genre humain si fort brouillés ensemble. (V, 456, 210.)
Et n'allez point quitter, *de quoi que l'on vous somme*,
Le nom que dans la cour vous avez d'honnête homme. (V, 466, 370.)
Quoi! vous ne pouvez pas, *voyant comme on vous nomme*,
Vous résoudre une fois à vouloir être un homme? (IX, 115, 683.)
Pour moi je ne tiens pas, *quelque effet qu'on suppose*,
Que la science soit pour gâter quelque chose. (IX, 166, 1281.)

D'autres fois le mot propre est remplacé par un synonyme :

Et quoi que l'on reproche au feu qui vous *consomme*,
Le mal n'est pas si grand que de tuer un homme. (I, 472, 1073.)

Et pourtant Vaugelas avait en termes formels condamné cette impropriété [1].

Il est certain que ces faiblesses qui se rencontrent trop souvent dans Molière [2] refroidissent l'intérêt; il est certain également que

1. « *Consommer* et *consumer*. — Ces deux verbes ont deux significations bien différentes, que plusieurs de nos meilleurs écrivains ne laissent pas de confondre, et très mal.... Il se pourrait faire aussi que nos poètes auraient contribué à ce désordre, employant *consomme*, pour *consume*, lorsque la rime les y a contraints ou invités.... Certainement M. de Malherbe ne les a jamais confondus, quelque besoin qu'il en ait pu avoir dans la rime.... Aujourd'hui la plus saine partie de nos meilleurs écrivains n'a garde de les confondre. » *Remarques*, I, 408-409.

2. S'il fallait en croire Monchesnay, Boileau « trouvait la prose de Molière

quand on lit la pièce des yeux, elles sont beaucoup plus sensibles que quand on l'écoute au théâtre. La critique que je viens de faire sent un peu trop le commentaire de cabinet, et l'on pourrait fort bien, pour la condamnation des chevilles, en appeler, au nom de Molière, du lecteur qui a tout le temps de scruter les vers, au spectateur qui n'a pas le loisir de remarquer ces peccadilles : son esprit et son oreille sont remplis par un beau vers bien frappé qui possède assez de sonorité et de sens pour deux.

Enfin, ce léger inconvénient, dû à la rime, est amplement compensé par un avantage singulier dont on lui est redevable : c'est grâce à la nécessité de la rime, que nous trouvons chez Molière, comme chez certains poètes, des vers-chevilles qui sont aussi beaux, plus beaux même quelquefois, que le vers primordial. Le fait a déjà été remarqué par Théodore de Banville dans Victor Hugo [1]. Il est constant que, forcé souvent par la rime d'écrire deux lignes là où en prose il n'en aurait mis qu'une, le poète est obligé de s'ingénier et de trouver soit une idée, soit une image en plus. Ce n'est pas des images qu'il faut chercher dans Molière, poète peu plastique; mais les idées gagnent chez lui à être ainsi renforcées par un second vers : qu'on relise par exemple dans le texte, avec ce qui précède et ce qui suit, ces vers d'Alceste :

> Et qu'après cet éclat, *qu'un noble cœur abhorre*,
> Il peut m'être permis de vous aimer encore. (V, 549, 1767.)
> Enfin, *quoi qu'il en soit, et sur quoi qu'on se fonde*,
> Vous trouvez des raisons pour souffrir tout le monde. (V, 478, 549.)

Ce qui, séparé du contexte, paraît une cheville, n'est en réalité qu'un trait, qu'un mot de caractère chez le Misanthrope, chez

plus parfaite que sa poésie, en ce qu'elle était plus régulière et plus châtiée, au lieu que la servitude des rimes l'obligeait souvent à donner de mauvais voisins à des vers admirables. » Cité par M. Mesnard, *Molière*, VII, 12.

1. «... Voilà les idées, les mots qui se heurtent dans la tête du poète; est-il besoin de dire que chacun de ces mots lui apparaît avec sa rime jumelle, et qu'il a pensé *roches noires* en même temps que *machoires* et *joug* en même temps que *Piton de Zoug* et que *joug* a amené nécessairement *assembleur de bœufs*, comme les autres rimes et les nécessités de l'harmonie ont immédiatement créé tous les beaux mots intermédiaires. Reste à trouver le dessin harmonique, les mots corrélatifs, les *chevilles* même, etc. » *Petit Traité*, p. 82-85. — Cf. un bel exemple de vers-cheville excellent dans Regnard :

> Mon nom est Toutabas, vicomte de la Case,
> Et votre serviteur, pour terminer ma phrase.

Cf. l'ingénieux commentaire qu'en donne M. Francisque Sarcey, dans *les Annales* du 24 juillet 1892.

l'amoureux impatienté. Il n'est pas non plus fort difficile de découvrir, quand on lit la tirade entière, un peu de malice dans ces paroles d'Henriette, bien plates quand on les détache de l'ensemble :

> Et ne supprimez point, *voulant qu'on vous seconde*,
> Quelque petit savant qui veut venir au monde. (IX, 65, 84.)

Prenons un passage entier, où nous puissions apprécier immédiatement la valeur de la cheville : Trufaldin s'adresse à Mascarille qui l'a berné :

> D'un chêne grand et fort,
> *Dont près de deux cents ans ont fait déjà le sort,*
> Je viens de détacher une branche admirable,
> Choisie expressément, de grosseur raisonnable,
> Dont j'ai fait sur-le-champ, avec beaucoup d'ardeur,
> Un bâton à peu près... oui, de cette grandeur, etc. (I, 209, 1549.)

C'est ainsi que la rime, qui nécessite les chevilles faibles chez les rimeurs médiocres, devient un excitant pour les poètes de tempérament, comme Molière.

IX

Le vers libre. — La prose dans les vers.

Ce n'était donc ni la rime, ni les chevilles pour la rime, qui effrayaient Molière. S'il a écrit nombre de ses comédies en prose, si *Mélicerte*, par exemple, commence en vers et se continue en prose, ce n'est pas qu'il n'eût point le temps de trouver des rimes; mais peut-être n'avait-il pas le loisir de trouver des vers, c'est-à-dire de faire entrer sa pensée dans un moule uniforme; surtout il n'avait pas le temps d'être court. Aussi constatons-nous chez lui deux faits curieux, qui ne présentent au premier abord aucune connexion, et dont nous espérons pourtant montrer bientôt le lien secret : Molière a fait souvent usage du vers libre, et souvent introduit de la prose dans sa poésie : il a plus d'une fois mêlé des vers à sa prose.

Ce n'est pas Molière qui s'est servi le premier du vers libre au théâtre [1]. Mais je ne crois pas qu'un seul poète en France ait su tirer meilleur parti que lui des facilités de ce vers. Si l'on donnait encore des places en littérature, je mettrais Molière et La Fontaine pre-

1. Cf. A. de Montaiglon, *le Sicilien* (Testard, 1890), p. VII.

miers ex-æquo. Leurs mérites sur ce point sont sans doute fort différents : on pourrait pourtant appliquer à Molière ce que La Fontaine dit de son propre vers. Molière semble surtout avoir vu dans le vers libre une plus grande facilité métrique. Je crois qu'il a cherché avant tout à faire entrer plus aisément sa pensée dans un rythme moins uniforme et moins sévère. Ce qu'il y a de certain, c'est que ses vers irréguliers sont les plus jolis qu'il ait jamais écrits.

Molière emploie un assez grand nombre de mètres différents. Le plus fréquemment employé est d'abord l'alexandrin; puis vient le vers de huit pieds. L'*Amphitryon*, qui doit être la source principale pour cette partie de notre étude, est écrit surtout en vers de douze et de huit pieds. A ceux-là viennent de temps en temps se mêler des vers de sept et dix syllabes. Enfin, mais à titre de pure exception, et uniquement dans les morceaux destinés à être chantés, on rencontre d'autres mètres; des vers de quatre pieds, dans la *Pastorale Comique* :

Ah! qu'il est beau,
Le Jouvenceau!...
Qu'il est joli,
Gentil, poli!...
J'ai beau vous dire
Ma vive ardeur,
Je vous vois rire
De ma langueur. (VI, 193, 194, 202.)

On trouve aussi des vers de six pieds :

Déesse des appas.
Ne nous refuse pas...
Petites innocentes,
Gardez-vous bien d'aimer...
Iris charme mon âme;
Et qui pour elle aura
Le moindre brin de flamme,
Il s'en repentira. (VI, 193, 195, 196.)

On rencontre même deux couplets où, sauf quatre octosyllabes et deux décasyllabes, tout le reste est écrit en vers de neuf pieds :

Croyez-moi, hâtons-nous, ma Sylvie,
Usons bien des moments précieux;
Contentons ici notre envie,
De nos ans le feu nous y convie :
Nous ne saurions vous et moi faire mieux.

Quand l'hiver a glacé nos guérets,
Le printemps vient reprendre sa place,
Et ramène à nos champs leurs attraits;
Mais hélas quand l'âge nous glace,
Nos beaux jours ne reviennent jamais [1].

Molière a enfin écrit un vers de onze syllabes :

Debout, vite debout, dépêchons, debout. (IV, 134.)

Mais il est inutile de s'arrêter à ces vers de livret, que le musicien avait le droit de déchiqueter à sa fantaisie.

En somme, les pièces en vers libres de Molière ne sont écrites qu'avec quatre sortes de mètres, les vers de sept, de dix, et surtout de huit et de douze syllabes.

Pris isolément, les petits vers n'offrent rien de bien remarquable et sont astreints aux césures habituelles. L'alexandrin seul présente une particularité : il est encore plus souple que dans les comédies en vers réguliers, et on rencontre fréquemment dans *Amphitryon* et *Psyché* des coupes comme celles-ci :

Souffre qu'au moins | je sois ton ombre. | Point du tout. (VI, 461, 1774.)
Oui, | l'autre moi, | valet de l'autre vous, | a fait. (VI, 466, 1856.)
Et qui ne suis venue au jour | que pour charmer. (VIII, 276, 104.)

En général ces différents mètres sont associés d'une façon irrégulière, et qui ne rappelle en rien les stances du Cid et de Polyeucte. On ne trouve dans tout Molière que deux couplets ayant l'allure d'une strophe :

Quand l'amour à vos yeux offre un choix agréable,
Jeunes beautés, laissez-vous enflammer;
Moquez-vous d'affecter cet orgueil indomptable,
Dont on vous dit qu'il est beau de s'armer :
Dans l'âge où l'on est aimable
Rien n'est si beau que d'aimer.

Soupirez librement pour un amant fidèle,
Et bravez ceux qui voudraient vous blâmer.
Un cœur tendre est aimable, et le nom de cruelle
N'est pas un nom à se faire estimer :
Dans le temps où l'on est belle,
Rien n'est si beau que d'aimer. (IV, 131-132.)

Ce morceau était chanté; seuls les couplets destinés aux chanteurs présentent des alternances régulières de cadence. Partout ailleurs

1. VI, 202; cf. t. IX, p. 591, une sarabande attribuée à Molière.

les mètres sont mêlés capricieusement. L'exemple le plus curieux qu'on puisse citer de ce mélange est le début du *Remerciement au Roi* :

Votre paresse enfin me scandalise,
Ma Muse, obéissez-moi;
Il faut ce matin, sans remise,
Aller au lever du Roi.
Vous savez bien pourquoi;
Et ce vous est une honte
De n'avoir pas été plus prompte
A le remercier de ses fameux bienfaits;
Mais il vaut mieux tard que jamais.
Faites donc votre compte
D'aller au Louvre accomplir mes souhaits. (III, 295.)

On le voit, tous les mètres sont réunis là. Si Molière avait employé ce mélange dans ses comédies, il est probable que l'effet aurait été fâcheux, et que le spectateur n'aurait pas toujours pu dire s'il écoutait des vers ou de la prose. A moins d'avoir l'oreille exercée d'un poète, il me semble impossible, si j'en juge par ma propre expérience, de reconnaître au passage de quelle nature est le vers qu'on vient d'entendre dans ce morceau. Si, dans une comédie, à un octosyllabe succédait un vers de six pieds, suivi lui-même par un de sept, l'oreille désorientée ne pourrait guère percevoir l'harmonie de la coupe; ce ne serait plus de la prose, et ce ne serait pas encore de la poésie : une sorte d'inquiétude naîtrait, et non plus le plaisir [1].

Molière s'est gardé, dans les vers destinés à la scène, d'introduire une telle variété, ou, pour mieux dire, une pareille discordance de rythmes. Sans doute on pourrait découvrir quelques rares passages qui déconcertent l'oreille par un trop grand nombre de coupes différentes. Celui-ci peut servir d'exemple :

Résolument, par force ou par amour,
Je veux savoir de toi, traître,
Ce que tu fais, d'où tu viens avant jour,
Où tu vas, à qui tu peux être. —
Je fais le bien et le mal tour à tour;
Je viens de là, vais là; j'appartiens à mon maître. (VI, 373, 314.)

1. Il en est ainsi pour le début du *Miracle de Saint-Nicolas*, de Gabriel Vicaire :

Toc, toc, toc, ouvrez, ouvrez
A de pauvres égarés
Qui cherchent un gîte.
L'orage nous a surpris,
Et nous voilà bien marris.
Toc, toc, ouvrez vite.

On voit en même temps dans ce morceau quel était le procédé de Molière pour arriver, malgré la diversité des mètres, à l'unité musicale : grâce à la répétition, la rime est plus sensible dans le vers libre que dans le vers régulier. Quoique les rimes des vers irréguliers soient en général alternées, quoiqu'elles ne soient pas plus riches que celles des alexandrins ordinaires, elles frappent nettement l'oreille, parce qu'elles sont très souvent redoublées, comme dans le passage suivant :

Ses pratiques, je crois, ne vous sont pas nouvelles :
Bien souvent pour la terre il néglige les cieux;
Et vous n'ignorez pas que ce maître des Dieux
Aime à s'humaniser pour des beautés mortelles,
Et sait cent tours ingénieux
Pour mettre à bout les plus cruelles. (VI, 360, 33.)

Citons un autre exemple encore plus probant :

Je suis donc bien épouvantable?
— Plus qu'on ne peut dire à mes yeux.
Oui, je vous vois comme un monstre effroyable,
Un monstre cruel, furieux,
Et dont l'approche est redoutable,
Comme un monstre à fuir en tous lieux.
Mon cœur souffre, à vous voir, une peine incroyable;
C'est un supplice qui m'accable;
Et je ne vois rien sous les cieux
D'affreux, d'horrible, d'odieux,
Qui ne me fût plus que vous supportable. (VI, 428, 1233.)

Quelquefois aussi, mais beaucoup plus rarement, les rimes masculines et les rimes féminines présentent une assonance sensible, comme les laisses de nos vieux poèmes :

Mille coups de bâton doivent être le prix
D'une pareille effronterie.
— Justice, citoyens! au secours, je vous prie.
— Comment, bourreau, tu fais des cris?
— De mille coups tu me meurtris,
Et tu ne veux pas que je crie? (VI, 377, 363.)
Oui, je me suis galamment acquitté
De la commission que vous m'avez donnée,
Et du haut du rocher, je l'ai, cette beauté,
Par le milieu des airs doucement amenée
Dans ce beau palais enchanté,
Où vous pouvez en liberté
Disposer de sa destinée. (VIII, 315, 925.)

La rime, on le voit, compense pour l'oreille les irrégularités du rythme, et l'on n'est pas exposé à méconnaître la mesure, à perdre pied dans ce courant de vers irréguliers jusqu'à ce qu'on se raccroche à un alexandrin facilement reconnaissable.

Au reste, Molière ne s'astreint à aucune règle pour rimer ses vers libres : on trouve même chez lui de véritables incorrections prosodiques. Des rimes féminines différentes se suivent immédiatement :

> Tandis que d'ici je le chasse,
> Mercure y remplira sa place.
> Hé bien! tu vois, Cléanthis, ce ménage. (VI, 436, 1426.)

Il est vrai que dans l'intervalle la scène a changé, qu'il y a donc une courte pause ; de même, dans *Psyché*, Molière finit sa part avec ces deux vers :

> En confident discret, je sais ce qu'il faut faire
> Pour ne pas interrompre un amoureux mystère.

Et Corneille commence la sienne ainsi :

> Où suis-je? Et dans un lieu que je croyais barbare. (VIII, 317, 993.)

Mais il semble bien difficile de trouver une circonstance atténuante pour le passage suivant : dans la même tirade, l'Amour dit :

> Est-il rien sur la terre, est-il rien dans les cieux
> Qui puisse lui ravir le titre glorieux
> De beauté sans seconde?
> Mais je la vois, mon cher Zéphire,
> Qui demeure surprise à l'éclat de ces lieux. (VIII, 317, 984.)

On pourrait citer bien d'autres exemples analogues, celui-ci, par exemple, dans un couplet de Jupiter :

> Je viens prendre le temps de rapaiser Alcmène,
> De bannir les chagrins que son cœur veut garder,
> Et donner à mes feux, dans ce soin qui m'amène,
> Le doux plaisir de se raccommoder.
> Alcmène est là-haut, n'est-ce pas? (VI, 425, 1198.) [1]

Il y a en tout cinquante-huit cas pareils dans tout l'*Amphitryon*, comme l'a remarqué M. Comte, qui a échafaudé là-dessus une théorie

1. C'est ce que Castil-Blaze appelle une « licence damnable » (*Molière musicien*, II, 8).

très ingénieuse et très intéressante : cette comédie serait écrite non pas en vers libres, mais en stances libres. Molière aurait créé là une nouvelle forme de lyrisme ; et voici comment : « Tomber 58 fois dans la même incorrection, c'est-à-dire violer la loi de l'alternance une fois sur 7 changements de rimes, puisqu'il n'y a dans *Amphitryon* que 417 groupes de rimes, il y aurait là une série d'inadvertances ou de négligences vraiment surprenantes.... En réalité l'explication est fort simple : l'incorrection n'existe que si l'on continue à prendre *Amphitryon* pour une pièce écrite en vers libres, elle disparaît d'une pièce écrite en stances. On sait en effet que l'alternance, obligatoire dans une suite de vers, cesse de l'être dans une suite de stances ou de strophes. Malherbe, à lui seul, nous offre une vingtaine de pièces, de toutes les époques de sa vie, où l'alternance n'est pas observée entre deux groupes [1]. »

D'abord il faut écarter l'autorité de Malherbe, qui donnerait tort à M. Comte. C'est dans la période où il tâtonnait encore, que Malherbe s'est permis de pareilles irrégularités. A partir du moment où il a constitué définitivement sa strophe lyrique, il ne se permet plus qu'une fois ce genre d'incorrection [2].

Ensuite, quoi qu'en dise M. Comte, son explication ne me paraît pas fort simple : j'hésite à accepter sa théorie générale, et voici pourquoi. La division d'*Amphitryon* en stances libres n'est pas très sensible à la scène, puisque jamais, à ma connaissance, aucun auditeur n'a eu conscience qu'il écoutait des vers soumis à un rythme lyrique.

Elle n'a jamais été remarquée jusqu'ici par les lecteurs les plus attentifs, puisque M. Comte est le premier, je pense, qui s'en soit aperçu. J'avouerai même qu'après avoir lu sa brochure j'ai repris *Amphitryon*, et je n'y ai pas trouvé bien nettement indiquées de pareilles divisions. L'impression que je lis des vers libres persiste, et le mouvement lyrique continue à ne pas m'apparaître.

Mais enfin admettons que ce soit ma faute, si je ne puis découvrir de stances là dedans. Supposons le problème résolu : oui, ce sont des strophes d'un lyrisme particulier. Alors une autre question se pose : pourquoi Molière a-t-il aussi bien déguisé son innovation? Pourquoi

1. Comte, *les Stances libres dans Molière*, Hachette, 1893, p. 78, 79.
2. Cf. Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 85-87.

n'a-t-il pas, par un procédé quelconque, indiqué ces divisions trop bien cachées? Pourquoi, par une sorte de gageure, a-t-il fait une plaisanterie analogue à celle que l'on attribue à Théophile Gautier et à d'autres, et qui consiste à écrire des vers bout à bout comme si c'était de la prose, pour voir si quelqu'un y prendra garde [1]? Ou encore peut-on prêter à Molière cette patience et ce désintéressement des vieux tailleurs de pierre qui, dans quelque coin perdu d'une cathédrale, sculptaient avec un soin infini un ornement qui ne devait probablement être jamais remarqué. Ils le faisaient pour Dieu, et pour leur propre satisfaction. Pareille abnégation est rare chez les poètes. Pareille minutie de travail est peu probable chez un penseur qui, même pour son *Misanthrope*, disait, au témoignage de Brossette, « qu'on ne devait pas s'attendre à des vers aussi parfaits et aussi achevés que ceux de M. Despréaux, parce qu'il lui faudrait un temps infini s'il voulait travailler ses ouvrages comme lui ».

Il reste à expliquer cette violation de la règle de l'alternance des rimes, qui paraît à M. Comte un argument en faveur de son système, et la seule façon dont Molière pût souligner son intention : tout en reconnaissant qu'il est peu probable que Molière ait voulu marquer par là qu'il écrivait une suite de stances et non pas une suite de vers libres, M. Comte ajoute : « à moins de l'exposer, ce dessein, dans un avertissement au Lecteur, nous ne voyons guère comment il aurait pu le laisser voir plus clairement [2] ». Ce n'est pas déjà si clair, puisque l'excellente édition Despois-Mesnard n'en dit rien du tout, que les éditeurs semblent ne pas avoir remarqué le fait, ou l'avoir trouvé insignifiant : à coup sûr ils n'en ont pas tiré la conclusion indiquée par M. Comte. Cette violation de l'alternance est assez imperceptible, puisque, je l'avoue à ma honte, je n'en avais, pour mon propre compte, relevé qu'un tout petit nombre de cas, le quinzième à peu près, dans un travail antérieur à celui-ci [3]. Faire dépendre d'un signe aussi obscur la découverte d'un procédé aussi intéressant aurait été bien imprudent pour Molière. Le simple fait que, d'une part, un pareil secret, s'il existait vraiment, serait de la plus haute valeur, et que, de l'autre, le fil d'Ariane qui permettrait de

1. Cf. M. de Montaiglon, notice du *Sicilien*, p. VI.
2. Comte, p. 79, 80.
3. *La Versification de Molière*, Hachette, 1888, p. 76, 77.

le découvrir est extrêmement ténu et difficile à trouver, suffirait à prouver que ce secret n'existe pas.

La conclusion de tout cela, la voici : l'*Amphitryon* est bien écrit en vers libres et non en stances vagues. Quant à ces nombreuses violations de la règle de l'alternance des rimes, au lieu de montrer qu'une stance finit et qu'une autre recommence entre ces rimes de nature différente, elles prouvent simplement que, dans son vers libre, Molière a poussé jusqu'à l'extrême logique sa protestation contre une règle consacrée pour les rimes plates [1], discutable dans des vers aussi libres comme rythmes et comme rime que ceux de l'*Amphitryon* [2].

Dans ces vers, libérés de toute règle gênante, où la pensée peut entrer sans la moindre déformation, nous constatons encore de fréquentes inversions, fort aisées en général ; comme rien n'était plus facile que de les éviter, cette dernière remarque vient corroborer ce que nous avons dit plus haut : Molière ne fuit pas l'inversion, il la recherche plutôt ; elle n'est pas pour lui une licence, mais une beauté ; il ne croit pas que la pensée gagne en force, ni le vers en harmonie, à ce que l'ordre logique de la prose règne dans la poésie ; il met par exemple :

> Et dans tous ces rapports sont mille différences
> Dont se peut une femme aisément aviser (VI, 439, 1475),

1. Malherbe ne se permet ce genre de rimes que dans ses chansons : cf. le chapitre I.

2. Enfin, pour que ce système s'imposât, il faudrait qu'il expliquât tout ; or il ne peut pas s'appliquer au premier exemple cité par M. Comte (p. 77, note 2), puisque cette rencontre se trouve non pas entre deux stances, mais entre un distique et une stance : Mercure reproche aux poètes

> D'avoir, par une injuste loi,
> Dont on veut maintenir l'usage,
> A chaque Dieu, dans son emploi,
> Donné quelque allure en partage,
> Et de me laisser à pied, moi,
> Comme un messager de village,
> Moi qui suis, comme on sait, en terre et dans les cieux,
> Le fameux messager du souverain des *Dieux*,
> Et qui, sans rien exagé*rer*,
> Par tous les emplois qu'il me donne,
> Aurais besoin, plus que personne,
> D'avoir de quoi me voiturer. (VI, 358.)

On voit que *exagérer* se trouve rapproché non pas d'une rime masculine terminant une stance, mais d'un distique qui ne rime ni avec ce qui le précède ni avec ce qui le suit.

quand il aurait pu, s'il avait voulu, écrire tout simplement :

Dont une femme peut aisément s'aviser.

Ce n'est qu'en prose que Molière est de l'avis du maître de philosophie de M. Jourdain, et qu'il préfère : « Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour » à « d'amour mourir me font, belle marquise, vos beaux yeux ». En poésie, il hésiterait. C'est la faute du temps, et non du poète.

Maintenant que nous avons établi, pour ainsi dire, la valeur mécanique de ce procédé, reste à savoir quelle en est la valeur littéraire, quels effets le poète en a tirés. Ceci n'est plus affaire de statistique, et l'étude devient plus délicate.

J'ai dit plus haut qu'il ne faut pas examiner de trop près les vers de Molière, prendre une loupe pour chercher de petites intentions dans des tirades destinées à produire leur effet en gros. Il est impossible pourtant de ne pas remarquer au passage des effets métriques, qui sont peut-être instinctifs plutôt que voulus, mais qui, à coup sûr, sont très sensibles.

Même au point de vue de l'harmonie pure, dont pourtant, nous l'avons vu, Molière paraît peu se soucier, le vers libre produit un effet curieux et inattendu : il ajoute au charme musical de l'alexandrin. C'est un effet analogue à celui que produisent sur l'oreille les vers des drames romantiques. Tout lecteur impartial d'une pièce de Victor Hugo a du faire plus d'une fois cette remarque : lorsque, après un certain nombre de vers à rythmes heurtés, à coupes quelquefois déconcertantes, à enjambements trop répétés, de ces vers qui bercent un peu rudement l'oreille, on arrive enfin à un de ces nombreux et beaux passages, où les vers sont réguliers, les rythmes simples, les coupes faciles à saisir, où l'alexandrin se termine par une rime sonore sans empiéter sur le voisin, on éprouve comme une sensation de quiétude, de bien-être harmonique : ces alexandrins classiques gagnent à être entourés de vers romantiques : la dyssymétrie de ces derniers fait trouver plus agréable la symétrie des autres ; non seulement la monotonie est ainsi évitée, mais encore l'harmonie régulière de l'alexandrin saisit et plaît davantage [1]. Il en est de même pour le vers libre de Molière : le courant de sa poésie, après s'être heurté,

1. Cf. d'Eichtal, *Du Rythme dans la versification française*, p. 52, note.

pour ainsi dire, dans un lit resserré, à toute une suite de petits vers irrégulièrement mesurés, s'élargit tout à coup dans une large nappe d'alexandrins. J'indique là l'impression que j'ai ressentie à la lecture d'*Amphitryon* et de *Psyché* : mais je n'insiste pas. Il vaut mieux passer rapidement à l'influence du vers libre sur la pensée de notre poète.

Il est un certain nombre de cas dans lesquels les effets comiques doivent leur comique aussi bien à la forme qu'au fond, où le vers ajoute au plaisant de l'idée. Lorsque Mercure, dans le prologue d'*Amphitryon*, se présente en ces termes :

> Moi qui suis, comme on sait, en terre et dans les cieux,
> Le fameux messager du souverain des Dieux,

ces deux vers, ainsi séparés du contexte, semblent presque naturels : encadrés entre deux séries de petits vers, ils gagnent au contraste, et paraissent presque plus grands que des alexandrins ordinaires : il y a de plus, et surtout, un effet comique, dans l'opposition du sérieux avec lequel Mercure parle de ses fonctions officielles, et du ton plaisant qu'il prend pour se plaindre de ses attributs. Nous constatons ici une adaptation parfaite du vers à l'idée : le contraste matériel des vers correspond au contraste des idées.

Molière fait des petits vers un emploi aussi heureux que les maîtres du genre : on y goûte une sorte de négligence, de nonchaloir ; sans être prosaïque, ce vers tient le juste milieu entre la prose et la poésie ; il n'y a que les très grands poètes qui aient su attraper cette nuance, ce demi-ton : c'est un secret que La Fontaine et Alfred de Musset sont seuls à partager avec Molière : même quand leur vers marche, on sent qu'il a des ailes. Pour nous en tenir à notre auteur, il est certain que les familiarités de langage et d'idées semblent bien placées dans un petit vers sans prétention : un alexandrin aurait l'air de déroger en exprimant une trivialité. Lorsque Mercure ose dire, en parlant des métamorphoses de Jupiter :

> Il veut goûter par là toutes sortes d'états,
> Et c'est agir en Dieu qui n'est pas bête (VI, 361, 79),

le vers se rapetisse avec la pensée : ajoutez en rejet le mot banal dont on abuse dans la tragédie :

> Il veut goûter par là toutes sortes d'états,
> Madame, et c'est agir en Dieu qui n'est pas bête,

et voilà tout l'effet perdu.

On pourrait multiplier ce genre d'observations de détail; mais comme l'un voit souvent dans un texte des beautés que l'autre ne distingue pas, je préfère m'en tenir aux grands mouvements assez indiqués par le poète pour que tout le monde soit obligé de les reconnaître, une fois signalés. La liberté du vers a beaucoup servi, dans *Amphitryon* et *Psyché*, au naturel des sentiments. Remarquons que dans ces deux pièces, à côté de situations purement comiques, il y en a de vraiment tragiques : dans ce dernier cas, le vers libre rend un signalé service au poète, car la vérité psychologique gagne à la facilité des rythmes. Il y a en particulier dans *Psyché* une très belle scène que l'on n'a pas encore rapprochée, je crois, d'une situation analogue dans *Iphigénie* : des deux côtés c'est un roi qui se voit forcé par les dieux à sacrifier sa fille : je n'ai pas besoin de faire longuement ici une comparaison de détail, que le lecteur fera si facilement lui-même, textes en main; qu'on lise d'abord la scène dans *Iphigénie*; si, l'esprit étonné par ces tendresses froides, par cet héroïsme d'étiquette, on lit ensuite Molière, on éprouve une surprise : le cœur est charmé; non seulement la tragédie-ballet, le drame, pour mieux dire, est plus tendre, plus naturel que la tragédie, ce qui n'a rien de bien étonnant, mais encore il est plus émouvant : la résistance indignée du père de Psyché aux ordres des dieux est mille fois plus touchante que les protestations trop résignées d'Agamemnon : celui-ci pense et parle comme Louis XIV [1] : le vieux roi est plus humain. Psyché elle-même, consolant son vieux père, est plus héroïque qu'Iphigénie, tout en restant plus simple [2]. Mais c'est surtout la douleur de son père qui nous intéresse : elle gagne en simplicité, et par conséquent en effet, à ne pas être exprimée en alexandrins bien alignés.

Si la pièce de Racine n'était pas postérieure à celle de notre poète,

1. « Exerçant ici-bas une fonction toute divine, nous devons paraître incapables des agitations qui pourraient la ravaler. Or, s'il est vrai que notre cœur, ne pouvant démentir la faiblesse de sa nature, sente encore naître malgré lui ces vulgaires émotions, notre raison doit du moins les cacher sitôt qu'elles nuisent au bien public pour qui seul nous sommes nés. » (*Mémoires* de Louis XIV, éd. Dreyss, I, 116.)

2. Psyché est le seul personnage de Molière chez qui l'on sente un peu de sentiment religieux : sa résignation est plus chrétienne que philosophique.

on serait tenté de croire que Molière, reprenant un procédé d'Euripide, critiquait la psychologie tragique de son ancien ami dans ces vers trop touchants pour que je résiste au plaisir de les citer :

PSYCHÉ

Laissez moins sur votre sagesse
Prendre d'empire à vos douleurs,
Et cessez d'honorer mon destin par des pleurs
Qui dans le cœur d'un roi montrent de la faiblesse.

LE ROI

Ah! ma fille, à ces pleurs laisse mes yeux ouverts;
Mon deuil est raisonnable, encor qu'il soit extrême;
Et, lorsque pour toujours on perd ce que je perds,
La sagesse, crois-moi, peut pleurer elle-même.
En vain l'orgueil du diadème
Veut qu'on soit insensible à ces cruels revers.
En vain de la raison les secours sont offerts,
Pour vouloir d'un œil sec voir mourir ce qu'on aime :
L'effort en est barbare aux yeux de l'univers,
Et c'est brutalité plus que vertu suprême.
Je ne veux point dans cette adversité
Parer mon cœur d'insensibilité,
Et cacher l'ennui qui me touche;
Je renonce à la vanité
De cette dureté farouche
Que l'on appelle fermeté;
Et de quelque façon qu'on nomme
Cette vive douleur dont je ressens les coups,
Je veux bien l'étaler, ma fille, aux yeux de tous,
Et dans le cœur d'un roi montrer le cœur d'un homme. (VIII, 300.)

C'est toute la scène que je voudrais pouvoir transcrire, c'est toute la scène qu'il faut relire : ce que j'ai cité suffit pour montrer la supériorité du vers libre de Molière, sinon comme harmonie, du moins comme naturel, sur l'alexandrin régulier de Racine [1].

Pour ne pas envenimer ce débat littéraire en mettant aux prises Molière et Racine, ou plutôt les Moliéristes et les Raciniens, contentons-nous, pour juger de la précellence du vers libre sur l'alexan-

1. Il est curieux de trouver un naturel égal dans une pièce de Corneille : j'emprunte la citation et le commentaire à un des articles peu connus de la jeunesse de Victor Hugo : « Allez maintenant : prenez l'emphase pour du pathétique, alignez des lieux communs bien ou mal rimés, et croyez-vous un auteur tragique. Les grands mots et les grands gestes ne réussiront pas éternellement au théâtre : le goût réprouve tout ce que la nature désavoue; et le mépris de la mort n'est pas toujours ce que nous aimons dans une héroïne. La *Théodore*, vierge et martyre, de Corneille nous semble froide; et son *Andromède*, au con-

drin à rimes plates, de comparer Molière à lui-même. On sait qu'il a repris dans la scène vi de l'acte II d'*Amphitryon* presque toute la scène vi de l'acte II de *Don Garcie de Navarre*. Rapprochons la reproduction de l'original. Pour borner la comparaison à quelques vers, voici ce que Molière avait écrit d'abord :

> *Madame*, vous n'avez qu'à me le déclarer :
> S'il n'est point de pardon que je doive espérer,
> Cette épée aussitôt, par un coup favorable,
> Va percer, à vos yeux, le cœur d'un misérable,
> Ce cœur, ce traître cœur, *dont les perplexités*
> *Ont si fort outragé vos extrêmes bontés :*
> *Trop* heureux, *en mourant, si ce coup légitime*
> *Efface en votre esprit l'image de mon crime*,
> Et ne laisse *aucuns traits de votre aversion*
> Au *faible* souvenir de mon affection!
> *C'est l'unique* faveur *que demande ma flamme.* (II, 273, 694.)

Presque tous ces alexandrins sont conservés dans *Amphitryon*, mais allégés de la contrainte de la rime, par l'alternance :

> *Alcmène*, vous n'avez qu'à me le déclarer :
> S'il n'est point de pardon que je doive espérer,
> Cette épée aussitôt, par un coup favorable,
> Va percer à vos yeux le cœur d'un misérable,
> Ce cœur, ce traître cœur, *trop digne d'expirer*,
> *Puisqu'il a pu fâcher un objet adorable :*
> Heureux *en descendant au ténébreux séjour*,
> *Si de votre courroux mon trépas vous ramène*,
> Et ne laisse *en votre âme, après ce triste jour*,
> *Aucune impression de haine*
> Au souvenir *de mon amour!*
> *C'est tout ce que j'attends pour* faveur *souveraine.* (VI, 434, 1379.)

Sans doute il faut tenir compte des progrès de facture que Molière avait dû faire de 1661 à 1668; mais il y a là aussi la preuve de la supériorité du vers libre sur le vers régulier.

Molière a fait souvent usage du vers irrégulier; non seulement

traire, nous intéresse, lorsqu'elle s'écrie en parlant des *surprenantes horreurs du trépas* :

> Que l'on vous connaît mal, lorsqu'on vous envisage
> Avec un peu d'éloignement!
> Qu'on vous méprise alors, qu'on vous brave aisément;
> Mais que la grandeur du courage
> Devient d'un difficile usage
> Lorsqu'on touche au dernier moment! »
> (*Le Conservateur littéraire*, I, 98.)

deux comédies sont écrites de cette façon, mais encore, au milieu des alexandrins de *Mélicerte*, on est tout étonné d'entendre Myrtil, parlant à un moineau en cage, lui débiter un petit couplet de douze vers libres. Dans *l'Étourdi*, Anselme adresse une prière en vers de huit pieds à Pandolfe qu'il prend pour un fantôme. Les Maximes du Mariage, dans *l'École des Femmes*, sont en vers libres. Enfin six lettres en vers viennent rompre la mesure de l'alexandrin : deux sont en stances, quatre en vers libres. La première et les trois dernières sont même suivies de signatures qui ne comptent pas dans la mesure [1].

Évidemment Molière n'était pas pour la régularité absolue, et cherchait avant tout sa liberté dans les combinaisons les plus variées. Même le mélange des petits vers avec les alexandrins ne lui suffisait pas : dans la plus curieuse de ses pièces, *la Princesse d'Élide*, on voit Lyciscas répondre en prose aux vers que chantent des musiciens. Moron, qui vient de converser en vers avec son prince dans le premier acte, engage avec un Écho une conversation tantôt en vers, tantôt en prose, dans le deuxième intermède. La critique du sonnet d'Oronte par Alceste est en prose. La dernière scène du *Misanthrope* est un mélange de vers, de prose, et de vers non terminés, de même que la lecture du sonnet de Trissotin dans *les Femmes savantes*, de même que la lecture de la lettre de Caritidès dans *les Fâcheux*. Don Garcie lit tout haut une lettre en vers dont il n'a qu'un fragment : la fin de chaque alexandrin est restée dans l'autre morceau de la feuille : ce ne sont plus des vers [2]. Polichinelle, dans le premier intermède du *Malade imaginaire*, parle en prose et en vers. Enfin, pour en revenir à *la Princesse d'Élide*, la pièce commence en vers et se continue en prose au milieu de la première scène du second acte. Sans doute, « un commandement du roi qui pressa cette affaire, l'obligea d'achever tout le reste en prose » (IV, 166). Mais enfin Molière aurait pu, s'il avait obéi à des scrupules de versification exacte, remettre en prose tout le début; il ne l'a pas fait, peut-être pour ne pas perdre ses vers, mais tout aussi bien parce que le mélange des vers et de la prose ne lui déplaisait pas; il pensait probablement qu'il y avait là quelque chose d'original et d'utile à tenter :

1. VI, 166; I, 144; III, 216; I, 159; II, 268, I, 411; I, 489; I, 490; II, 254.
2. II, 261; ce n'est même pas de la prose; le sens et le rythme sont absents; l'oreille est désagréablement surprise, comme l'œil.

on le voit bien dans la scène II de l'acte III des *Femmes savantes*, où, du vers 759 au vers 839, la mesure des vers est à chaque instant interrompue par de la prose. Parmi les lettres qu'on lit dans ses pièces en vers, sept sont en prose, pour plus de vraisemblance [1].

Molière ne craignait pas de mêler le vers libre à l'alexandrin, la prose au vers; il a osé également mêler le vers à la prose, obéissant dans ces deux tentatives en apparence contradictoires, au même désir, ou, si l'on préfère, au même instinct : il voulait exposer plus librement ainsi sa pensée, faire parler, tantôt plus fortement, tantôt plus naturellement, ses personnages.

X

Les Vers dans la Prose.

S'il est une règle de Vaugelas que ne suive point Molière, c'est surtout la remarque des *Vers dans la Prose* : « Il faut éviter les vers dans la prose autant qu'il se peut, surtout les alexandrins... parce que leur mesure sent plus le vers que celle des vers communs, et que marchant, s'il faut ainsi dire, avec plus de train et plus de pompe que les autres, ils se font plus remarquer. » (I, 188.) Il est vrai que Vaugelas se reprend plus loin : il ne condamne même le vers de douze syllabes que quand il se présente trop souvent : « Je dis trop souvent, parce qu'il est impossible qu'il ne s'en rencontre pas toujours quelqu'un par-ci par-là que vous ne sauriez la plupart du temps éviter sans faire tort à la naïveté de l'expression qui est une chose bien plus considérable et un plus grand bien qu'il n'y a de mal à laisser un vers. » (II, 139-140.)

Vaugelas, du reste, ne semble considérer la présence des vers dans la prose que comme une distraction plus ou moins coupable de l'écrivain : il n'en est pas ainsi chez Molière, qui savait parfaitement que ses pièces fourmillaient d'alexandrins : d'abord parce qu'il était impossible qu'il ne le sût pas, l'oreille d'un poète percevant beaucoup mieux que la nôtre les cadences les plus imperceptibles, ensuite parce que Molière *voulait* mêler des vers à sa prose.

Bien entendu, je ne tiendrai pas compte des alexandrins qu'on

1. II, 396; III, 83 et 226; V, 543; IX, 176, 200 et 201.

obtient artificiellement, lorsqu'on coupe un lambeau de phrase en dépit du sens, du mouvement et de l'harmonie :

Voyez-vous, dirait-on, cette madame la
Marquise qui fait tant la glorieuse? C'est
La fille de monsieur Jourdain, qui était trop
Heureuse, étant petite.... (VIII, 146.)

Même dans l'exemple suivant : « Voilà bien les sentiments d'un petit esprit,

De vouloir demeurer toujours dans la bassesse (VIII, 146),

il est certain que M. Jourdain fait là de la poésie sans le savoir, et surtout sans que nombre de spectateurs s'en aperçoivent; quant au lecteur, il est de l'avis de Molière, qui a laissé subsister cette apparence de vers, parce que, dans l'espèce, il n'y attachait aucune importance : il n'écrivait pas pour lui, mais pour ses auditeurs, et savait fort bien que la grande majorité n'a pas l'oreille assez exercée pour reconnaître au passage un vers lorsque rien auparavant ne prévient l'oreille et ne la prépare à saisir un rythme. C'est ce qui se passe dans tous les cas où le vers n'est pas plus sensible, ni mieux préparé que dans les exemples suivants :

« Quand on a besoin des hommes, il faut bien s'ajuster à eux;

Et puisqu'on ne saurait les gagner que par là,

ce n'est pas la faute de ceux qui flattent. » (VII, 57.)
« Il est fort beau sans doute, et jette quantité de feux.

Nenni, madame; il est en de trop belles mains. » (VII, 149.)

« N'est-elle pas rouge? — Non, grise.

Eh! oui, gris-rouge : c'est ce que je voulais dire. » (VII, 184.)

« C'est un grand jeune garçon bien fait... qui parle bien latin, et grec.... — C'est ce que je ne sais pas. —

Et qui sera reçu médecin dans trois jours. » (IX, 296.)
« Aussi ne viens-je pas ici comme Cléante,

Et sous l'apparence de son amant. » (IX, 339.)

Il est certain que quand ce qui précède ou ce qui suit l'alexandrin est en prose non rythmée, ce genre de vers n'a pas une mesure assez

nette pour s'imposer lui seul à l'attention; le spectateur ne peut le percevoir, donc il n'existe pour ainsi dire pas, puisque nous avons admis comme principe dans cette étude, qu'il faut, autant que possible, se placer au point de vue de l'auditeur, et non pas du lecteur. Mais, lorsque l'alexandrin, déjà assez sensible par lui-même, est de plus suivi d'un hémistiche, l'oreille, même sans être très affinée, doit percevoir une harmonie :

C'est là le vrai moyen de faire impunément
Tout ce que je voudrai. (V, 194.)
Aye aussi l'œil au guet, Nérine, et prends bien soin
Qu'il ne vienne personne. (VII, 239.)
Je suis assassiné par ce maudit retour.
— Je ne le suis pas moins. (VIII, 411.)

Le rythme est encore plus perceptible, quand l'hémistiche précède le vers complet :

C'est signe qu'il opère.
— Oui; mais, en opérant, je crains qu'il ne l'étouffe. (VI, 108.)
Je n'entends point les perdre,
Et prétends le guérir en dépit qu'il en ait. (VII, 286.)
Quel est votre dessein,
Et que voulez-vous faire avec cet assemblage? (VIII, 204.)

Il en est ainsi dans certains dialogues très coupés, où les vers sont même plus sensibles pour l'oreille que pour l'œil :

Viens, viens, viens.
— Non, je veux être en colère.
— Fi!
C'est une bagatelle. (VI, 46.)
Parle-moi.
— Point du tout.
— Éclaircissez mes doutes.
— Non, je n'en ferai rien. (VIII, 138.)

Enfin, il arrive souvent que deux alexandrins se suivent, auquel cas l'oreille la moins musicienne ne peut pas ne pas s'apercevoir que la prose, qui jusque-là marchait négligemment, vient de prendre une allure bien rythmée :

Il leur vaudrait bien mieux, ces pauvres animaux,
De travailler beaucoup, et de manger de même. (VII, 132.)
Elle avait à pleurer une grâce touchante,
Et sa douleur était la plus belle du monde. (VIII, 417.)
Laisse-moi dire, moi, et ne fais que me suivre.
A-t-on jamais ouï parler d'une action
Pareille à celle-là? (VIII, 426.)

Il n'est pas possible de traiter ces vers comme une simple inadvertance : il faudrait avoir l'esprit bien prosaïque pour supposer qu'un poète ne s'aperçoit pas qu'il vient d'écrire un vers au milieu de sa prose ; il les remarque même chez autrui : on connaît la jolie pièce de Musset écrivant à Sainte-Beuve :

Tu ne prenais pas garde, en traçant ta pensée,
Que ta plume en faisait un vers harmonieux.

Joseph Delorme, en effet, avait bien pu ne pas s'en apercevoir; mais Musset ne s'y était pas trompé. Il est aussi impossible à un vrai poète d'intercaler *sans s'en douter* un vers dans sa prose, qu'une ligne de prose, c'est-à-dire un vers faux, dans ses vers.

Maintenant pourquoi Molière a-t-il éparpillé tant d'alexandrins dans *l'Avare*, *Don Juan*, etc. L'opinion courante est que Molière, n'ayant pas le temps de rimer ces pièces, les composait faute de mieux en prose émaillée d'alexandrins, en attendant qu'il eût le loisir de mettre en vers tout le reste de sa prose. — Je ne crois pas cette explication bonne. D'abord, si telle avait été l'intention de Molière, les premiers vers l'eussent plus gêné que servi : obligé d'encadrer des vers déjà composés dans des alexandrins à faire, gêné par la rime, il eût été forcé ou bien d'écrire trop souvent des vers de remplissage, ou bien encore de tout refaire, ce qui aurait été plus rapide, mais bien dur pour l'auteur : cette combinaison qu'on prête à Molière est bien peu vraisemblable [1].

De plus, comme il n'y a pas une seule pièce en prose où ne figurent plus ou moins de vers bien frappés, il faudrait admettre que l'intention de Molière était de refaire après coup toutes ces comédies. Or un poète n'est pas un bureaucrate, capable de recopier de sa plus belle écriture ce qu'il a écrit d'abord *currente calamo* : une fois par exception passe encore, mais par système, jamais : les Thomas Cor-

1. Sans doute, on pourrait citer l'exemple d'André Chénier qui écrivait des vers isolés pour les utiliser plus tard. — C'est vrai; mais André Chénier ne fait que prendre des notes : il les prend en vers, tantôt en alexandrins isolés, tantôt par groupes de vers rimant, pour les utiliser plus tard; tandis que Molière est déjà dans le feu de la composition, et écrit sa pièce d'une façon définitive. Du reste Beaumarchais a dit justement : « Celui qui ne pense pas en vers ne fera jamais de la poésie. Il peut être bon orateur, jamais bon poète, s'il est obligé de penser en prose et de traduire après en vers.... C'est le sculpteur dont la terre cuite est toujours de génie, quoique moins achevée que le marbre fait d'après, et qui se ressent toujours du froid de la traduction. » (Préface inédite de *Tarare* citée par Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, p. 100.)

neilles sont capables de ces labeurs patients, et non les Pierre Corneilles [1].

Le plus probable, avant tout, c'est que Molière, qui faisait facilement des vers faciles, aurait pu répéter le vers connu :

Quidquid tentabam dicere, versus erat.

Les vers coulaient sous sa plume aussi naturellement que de la prose; aussi trouve-t-on dans toutes ses comédies des vers qui sont surtout des bonheurs d'expression, comme ceux-ci :

Arrêtez, animal, et la laissez monter. (III, 317.)
Je vous suis obligé. — Que le diable t'emporte! (III, 406.)
Seigneur Géromino, je vous trouve à propos. (IV, 17.)
Maris poussés à bout, tout le monde est content. (V, 203.)
Voilà de mes donneurs de conseils à la mode. (V, 306.)
...Et vous êtes un sot
De venir vous fourrer où vous n'avez que faire. (VI, 43.)
Eh bien! Georges Dandin, vous voyez de quel air
Votre femme vous traite.... (VI, 525.)
C'est un mauvais métier. Désormais j'y renonce. (VII, 139.)
Si je te l'ai promis, je te le dépromets. (VII, 301.)
Je ne veux rien entendre.
— Sachez que ce matin.... — Non, vous dis-je.... — Apprends que....
— Non, traîtresse. — Écoutez. (VIII, 135.)
Elle me touche assez, pour m'en charger moi-même. (VIII, 142.)
Et cet oncle, dis-tu, sait toutes nos affaires. (VIII, 410.)
Et j'y viens tous les jours attraper quelque chose. (VIII, 573.)
La chose est donc conclue, et je vous ai promise. (IX, 294.)

Par ces exemples, pris dans tout Molière, on voit que ces lignes de prose n'ont du vers que le nombre exact de douze syllabes coupées en deux hémistiches. Il en est encore où le vers est plus sensible,

1. C'est pourtant ce qu'auraient fait deux grands poètes, s'il fallait en croire d'Alembert : « Despréaux écrivait ordinairement ses ouvrages en prose avant que de les mettre en vers. On assure que Racine en usait de même pour ses tragédies. » (*Histoire des membres de l'Académie française*, 1787, t. I, p. 68.) C'est, à coup sûr, ce qu'a fait Gœthe pour *Tasso* et *Iphigénie.* — Cf. Edélestand du Méril, p. 21, note 3. — Mais ce dernier fait avéré n'est qu'une exception, et le premier est une hypothèse invraisemblable, car, comme l'a si bien dit Guyau, « la poésie est une sorte de symphonie de la parole et de la pensée. C'est ce qui explique l'impossibilité de bien traduire en vers une pensée déjà exprimée et en quelque sorte déjà refroidie. On ne peut jeter dans un moule que du métal en fusion. Les plus grands poètes échouent bien souvent lorsqu'ils veulent mettre en vers ou la pensée d'autrui ou même leur propre pensée déjà fixée dans la prose. V. Hugo lui-même, le plus prodigieux versificateur qui ait jamais existé, ne pourrait maintenant mettre en vers *Notre-Dame de Paris.* » (*Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, p. 255.)

parce qu'on y trouve soit des mots, soit des épithètes qui sortent des habitudes de la prose :

Il a touché mon âme, et dessillé mes yeux [1].
Par les sensibles coups d'un soupçon outrageux. (VII, 54.)
Pour dérober la mienne à la fureur des ondes. (VII, 55.)
Dures extrémités où je me vois réduit. (VIII, 409.)

Mais, encore une fois, le surprenant n'est pas que Molière écrive quelques vers; pourquoi en fait-il tant en prose? pourquoi les laisse-t-il? C'est qu'il le veut bien, c'est qu'il y a là un effet cherché, juste celui que nous avons signalé plus haut dans les comédies en vers libres : de même que les grands alexandrins éclatent plus vivement au milieu des petits vers, de même dans le sein de cette prose, déjà pleine et compacte, tout à coup la pensée se cristallise et devient un vers, qui brille par contraste dans cette prose solide : c'est un diamant dans du granit. Souvent Molière concentre ainsi une pensée comique et lui donne plus de mordant :

Et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. (V, 80.)
Peste du fou fieffé! -- Peste de la carogne. (VI, 36.)
Peste soit le coquin de battre ainsi sa femme. (VI, 41.)
Faites, rossez, battez, comme il faut, votre femme. (VI, 43.)
Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi. (VIII, 146.)
Pourquoi diantre faut-il qu'ils frappent sur mon dos. (VIII, 497.)
Ils me regardent tous, et se mettent à rire. (VII, 175.)
Maître juré filou, vrai gibier de potence. (VII, 62.)
Le seigneur Harpagon est de tous les humains
L'humain le moins humain. (VII, 105.)
On ne parle de vous que sous les noms d'avare,
De ladre, de vilain, et de fesse-mathieu. (VII, 135.)
Rengrègement de mal! surcroît de désespoir! (VII, 192.)

Ces derniers exemples, les plus typiques de tous, sont tirés de *l'Avare*; c'est peut-être la comédie où Molière a semé le plus grand nombre de ces vers étincelants, plus comiques que sa prose : ils sont assez fréquents pour qu'on ait le droit d'y découvrir un procédé de bon aloi [2].

1. V, 190 : c'est du Corneille; c'est le vers de *Polyeucte* :
Et qui, purgeant notre âme, et dessillant nos yeux.

2. Il parle en prose et non en vers,
Mais, nonobstant les goûts divers,
Cette prose est si théâtrale
Qu'en douceur les vers elle égale.

(Robinet. 15 septembre 1668, cité par Castil-Blaze. *Molière musicien*, I, 394.)

Il en est de même pour ces passages dramatiques où sa comédie hausse le ton : des vers tout cornéliens se détachent alors dans de fort belles tirades, et cette poésie inattendue « nous fiert d'une plus vive secousse ». Tout le monde a remarqué, dans la grande scène de Don Louis, père de Don Juan, ces vers qui sonnent si fièrement :

Je suis bien las aussi de vos déportements....
La naissance n'est rien où la vertu n'est pas....
Au contraire l'éclat n'en rejaillit sur vous
Qu'à votre déshonneur....

Après tout, ces vers sont relativement rares; et, malgré les preuves contraires que j'ai apportées jusqu'ici, on pourrait, tout en choquant la vraisemblance, soutenir que ces alexandrins proviennent du hasard et non d'une intention bien arrêtée; que souvent même ces vers sont dus moins à une distraction du poète qu'à l'ingéniosité du commentateur qui les découpe de sa propre autorité, par exemple ceci :

Je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur
Qui serait honnête homme,
Que du fils d'un monarque
Qui vivrait comme vous.

Il y a là cinq hémistiches, et pourtant, sauf la première ligne, le reste de la phrase ne donne pas l'impression d'une suite d'alexandrins. Mais, outre que j'ai eu soin de ne citer que des vers incontestables, se détachant, d'eux-mêmes, du contexte; outre que je ne les ai pas tous cités parce qu'ils sont trop nombreux, il y a, dans la prose de Molière, un autre système de poésie latente qui vient corroborer ma première affirmation : la prose de notre poète est pleine de couplets en vers irréguliers, dont quelques-uns même sont rimés, pauvrement, il est vrai, mais d'une façon encore sensible.

Molière n'était pas probablement de l'avis du maître de philosophie de M. Jourdain, qui affirme que « tout ce qui n'est point prose est vers; et tout ce qui n'est point vers est prose », car on trouve souvent dans ses comédies des passages entiers où la prose marche plus allègrement, et semble prendre les ailes de la poésie.

Génin, qui dans son lexique, à l'article « Vers blancs », a eu le mérite de citer un certain nombre de passages curieusement rythmés, a eu le tort, suivant moi, d'y voir un commencement de versification

restée imparfaite; Molière, s'il avait eu le temps, aurait achevé ces vers : « il s'en rencontre beaucoup, dit Génin, dans *Georges Dandin*, ce qui porterait à croire que, dans la pensée de Molière, la forme sous laquelle cette pièce est parvenue, n'était point sa forme définitive.... Dirigé dans ce sens, un examen attentif et délicat du style de Molière conduirait peut-être à des inductions intéressantes sur la manière de travailler de ce grand génie, et sur les intentions que la mort ne lui a point permis de réaliser. »

Je suis loin de partager cette opinion : je ne crois pas que les couplets en vers libres soient des pierres d'attente, pas plus que les alexandrins isolés. Molière a fait ce qu'il a voulu, s'est arrêté au point qu'il désirait atteindre, et nous avons dans ses œuvres son intention définitive : pas n'est besoin de nous lancer dans des hypothèses sur ce qu'il aurait pu faire, ou refaire, avec le temps.

Je ne parle pas, bien entendu, des petits vers isolés, qui n'ont pas d'harmonie sensible par eux-mêmes, et qui sont si fréquents chez tous les écrivains, qu'on n'a le droit d'y découvrir aucune intention, comme dans l'exemple suivant :

Qui se sent morveux, qu'il se mouche. (VII, 68.)

Je n'insisterai même pas sur les distiques qui donnent déjà à la prose une allure poétique, surtout quand ils sont de huit pieds :

Et jamais on n'en voit se plaindre
Du médecin qui l'a tué! (VI, 99.)
Et c'est m'avoir assez donné
Que de me donner Marianne. (VII, 171.)

Enfin, pour les distiques composés d'un alexandrin et d'un petit vers, je ne vois rien à ajouter aux conclusions que j'ai présentées plus haut sur les vers de douze pieds, précédés ou suivis d'un hémistiche :

Je verrai, sans me remuer,
Prendre mes intérêts à toute la cabale. (V, 194.)
On oublie aisément les fautes des enfants,
Lorsqu'ils rentrent dans leur devoir. (VII, 171.)
Je me suis abusé de dire une potence,
Et tu seras roué tout vif. (VII, 193.)
Tous deux également sont propres à gober
Les hameçons qu'on leur veut tendre. (VII, 292.)

Pour tous les cas analogues, je crois qu'il ne faut voir qu'un procédé plus ou moins instinctif pour donner du relief à une pensée.

Mais que devons-nous dire de ces passages où le rythme se prolonge assez pour s'imposer même à une oreille non prévenue?

Fort bien. Appelez Angélique. —
Je crois, monsieur, qu'il sera mieux
De mener monsieur à sa chambre. (IX, 342.)
Nous marchandons, mon frère et moi,
A qui parlera le premier!
Et nous avons tous deux quelque chose à vous dire. (VII, 76.)
Il est Turc là-dessus, mais d'une turquerie
A désespérer tout le monde;
Et l'on pourrait crever, qu'il n'en branlerait pas. (VII, 106.)
Allez, je vous irai bientôt rejoindre.
Il ne sera pas dit qu'impunément
On m'ait mis en état de me trahir moi-même,
Et de découvrir des secrets
Qu'il était bon qu'on ne sût pas. (VIII, 490.)
Oui, mais celui-ci, mon frère,
Est plus sortable pour moi.
— Mais le mari qu'elle doit prendre,
Doit-il être, mon frère, ou pour elle ou pour vous?
— Il doit être, mon frère, et pour elle, et pour moi. (IX, 394.)

On trouve même quelques passages où l'assonance s'ajoute au rythme, malgré la défense de Vaugelas [1] :

Et qu'Aristote a bien raison,
Quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon. (VI, 35.)
Et pour comprendre ce qu'elle est,
Il me suffit que vous l'aimez. (VII, 60.)

Ceci encore semble une citation d'*Amphitryon* ou de *Psyché* :

Enfin j'ai voulu vous parler
Pour m'aider à sonder mon père
Sur les sentiments où je suis;
Et si je l'y trouve contraire.... (VII, 61.)
Tu ne t'es pas départi d'y prétendre?
Au contraire, j'y suis porté plus que jamais.
— Quoi? pendard, derechef? — Rien ne me peut changer. (VII, 172.)

Il me semble difficile d'admettre que toutes ces citations, et toutes celles que je ferai encore, ne sont que des inadvertances. Il y avait évidemment là une intention : quelle est-elle?

1. « Et non seulement *les rimes*, mais aussi *les consonances* sont à éviter, et c'est une négligence de n'y prendre pas garde.... La période en ce qui est des rimes peut être vicieuse au commencement, au milieu, ou à la fin. Au commen-

Pour un certain nombre de passages isolés, il est difficile de faire une conjecture qui s'impose; ainsi, dans *le Médecin malgré lui*, lorsque Jacqueline dit :

> Enfin j'ai toujours ouï dire
> Qu'en mariage, comme ailleurs,
> Contentement passe richesse (VI, 71),

on peut se demander si Molière n'a pas donné volontairement un certain rythme à une phrase qui amène un de ces dictons populaires souvent rythmés. Mais de pareilles hypothèses sont inutiles, lorsque, ce qui est le cas, elles ne sont pas de toute vraisemblance, ou lorsqu'on ne peut apporter assez de faits semblables pour en tirer une loi.

Aussi vaut-il mieux en arriver immédiatement à une théorie que je propose presque avec certitude : car elle est fondée sur nombre d'observations.

On connaît le stratagème qu'emploie Cléonte dans *le Malade imaginaire*, pour faire à la barbe d'Argan une déclaration à Angélique. « Vous n'allez entendre chanter que de la prose cadencée, ou des manières de vers libres, tels que la *passion* et la nécessité peuvent faire trouver à deux personnes qui disent les choses d'eux-mêmes, et parlent sur-le-champ » (IX, 360).

Nous retrouvons dans un certain nombre de passages l'emploi de cette prose rythmée : dans quelques cas, il semble bien qu'il n'y a qu'à constater le fait sans en tirer grande conclusion : on trouve si peu de rapport entre la chose dite et la forme rythmée qui lui est donnée, qu'il y a là pure coïncidence. Ce qui doit encore diminuer l'intérêt de ces passages, c'est qu'ils présentent un mélange de mètres tel que l'on ne peut saisir la moindre harmonie. Génin cite comme exemple de prose rythmée la tirade de Cléonte, au troisième acte de *l'Avare* :

> Ce discours paraîtra brutal
> Aux yeux de quelques-uns;
>   Mais je suis assuré
>   Que vous serez personne
> A le prendre comme il faudra;

cement, si le premier mot de la période rime avec le dernier de la période précédente, etc. » (II, 141, 483.) — Cf. I, 374-377, toute la remarque sur les *Rimes dans la prose*.

Que c'est un mariage,
Madame,
Où vous vous imaginez bien
Que je dois avoir
De la répugnance.

En coupant ainsi ces vers, Génin oublie que l'on ne peut admettre comme mètres en prose que ceux que Molière a employés dans ses comédies en vers libres, c'est-à-dire les vers de sept, huit, dix et douze syllabes, en y ajoutant tout au plus les vers de six pieds, dont l'harmonie est très facile à saisir.

En réunissant les passages où ces différents rythmes étaient les plus sensibles, j'ai trouvé que presque tous appartenaient aux scènes de marivaudage. En effet, lorsqu'on étudie une conversation d'amoureux dans une comédie en prose de Molière, on voit la proportion des vers libres s'élever incontinent : au début de *l'Avare*, l'entretien tendre de Valère et d'Elise fourmille de vers, de madrigaux bien tournés, comme celui-ci :

Mon cœur, pour sa défense, a tout votre mérite,
Appuyé du secours d'une reconnaissance
Où le ciel m'engage envers vous (VII, 55),

ou de couplets entiers, lancés presque uniquement sur le même rythme :

Vous voyez comme je m'y prends,
Et les adroites complaisances
Qu'il m'a fallu mettre en usage
Pour m'introduire à son service;
Sous quel masque de sympathie
Et de rapport de sentiments
Je me déguise pour lui plaire,
Et quel personnage je joue
Tous les jours avec lui
Afin d'acquérir sa tendresse.
J'y fais des progrès admirables,
Et j'éprouve que, pour gagner les hommes,
Il n'est point de meilleure voie
Que de se parer à leurs yeux
De leurs inclinations,
Que de donner dans leurs maximes,
Encenser leurs défauts,
Et applaudir à ce qu'ils font. (VII, 56.)

Malgré l'hiatus final, n'est-il pas certain que voilà un couplet dont le rythme est plus sensible que dans certaines tirades d'*Amphitryon* où la rime presque seule fait sentir le vers?

Il en est ainsi de toutes les conversations galantes du vicomte et de Julie dans *la Comtesse d'Escarbagnas*. Le vicomte, qui est poète, emploie « ces manières de vers libres que la passion peut faire trouver » et, dans son animation pour plaire à sa maîtresse, sème ses tirades de phrases bien rythmées, et rimées quelquefois :

Celui-ci m'a montré d'abord
Deux feuilles de papier pleines jusques aux bords
D'un grand fatras de balivernes
Qui viennent, m'a-t-il dit,
De l'endroit le plus sûr du monde. (VIII, 552.)

Il tourne le madrigal aussi bien en prose qu'en vers :

Mais pourquoi ne pas mieux jouir
Du rendez-vous que leur inimitié nous laisse,
Et me contraindre à perdre en une sotte feinte
Les moments que j'ai près de vous?...
Ne venant ici que pour vous,
J'ai toutes les raisons du monde
D'attendre que vous y soyez. (VIII, 557.)
Je sors par l'autre porte
Pour ne la point trouver,
Et vais disposer tout mon monde
Au divertissement que je vous ai promis. (VIII, 560.)

Des couplets entiers sont ainsi rythmés, et le sonnet que débite le vicomte est encadré entre deux séries de vers presque réguliers :

Mais vous ne considérez pas
Que le jeu qui vous divertit
Tient mon cœur au supplice,
Et qu'on n'est point capable
De se jouer longtemps,
Lorsqu'on a dans l'esprit
Une passion aussi sérieuse
Que celle que je sens pour vous.
Il est cruel, belle Julie,
Que cet amusement dérobe à mon amour
Un temps qu'il voudrait employer
A vous expliquer son ardeur;
Et, cette nuit, j'ai fait là-dessus quelques vers,
Que je ne puis m'empê*cher*
De vous réci*ter* [1]
Sans que vous me le deman*diez*,

1. C'est un vers de cinq pieds qui rompt la mesure; mais il fait partie d'une quadruple assonance.

Tant la démangeaison de dire ses ouvrages
Est un vice atta*ché*
A la qualité de poète.

Tous ces vers sont réguliers, faciles à saisir; aussi Julie se pique-t-elle au jeu, et ajoute-t-elle, le sonnet fini :

Je vois que vous vous faites là
Bien plus maltraité que vous n'*êtes*;
Mais c'est une licence
Que prennent messieurs les *poètes*
De mentir de gaieté de cœur,
Et de donner à leurs maîtresses
Des cruautés qu'elles n'ont pas,
Pour s'accommoder aux pensées
Qui leur peuvent venir.
Cependant je serai bien aise
Que vous me donniez ces vers par écrit.

A tous ces passages isolés, mais probants par eux-mêmes, vient s'ajouter une comédie écrite presque dans son entier en vers libres, *le Sicilien*. On peut lire dans l'excellente notice de M. Mesnard quelques pages sur la versification de cette pièce [1]. Je n'y ai pas trouvé l'hypothèse que je présente ici. De toutes les comédies en prose de Molière, c'est certainement celle où se rencontrent le plus grand nombre de vers : c'est également celle où Molière s'est le plus rapproché du marivaudage, mais avec quelque chose de tendre, de passionné que ne comporte pas ce mot. Il n'est pas jusqu'au très peu langoureux Leporello de la pièce, Hali, qui ne se plaigne en vers de faire sentinelle pour son maître :

Chut.... N'avancez pas davantage,
Et demeurez dans cet endroit,
Jusqu'à ce que je vous appelle.
Il fait noir comme dans un four :
Le ciel s'est habillé ce soir en scaramouche,
Et je ne vois pas une étoile
Qui montre le bout de son nez.
Sotte condition que celle d'un esclave!
De ne vivre jamais pour soi,
Et d'être toujours tout entier
Aux passions d'un maître!
De n'être réglé que par ses humeurs,
Et de se voir réduit à faire
Ses propres affaires,

1. VI, 213-216. — Cf. Castil-Blaze, *Molière musicien*, I. 390-397.

De tous les soucis qu'il peut prendre!
Le mien me fait ici
Épouser ses inquiétudes,
Et parce qu'il est amoureux,
Il faut que nuit et jour je n'aye aucun repos.
Mais voici des flambeaux, et sans doute c'est lui.

J'ai découpé dans cette tirade un vers de cinq pieds, quoi que j'aie dit plus haut, pour signaler au passage une assonance; car, malgré l'affirmation contraire du savant éditeur de Molière [1], il y a quelques traces de rimes dans la pièce : on trouve notamment dans la lettre de la scène x :

Je vous envoie,
Au lieu de moi,
Pour le portrait
Que vous savez,
Ce gentilhomme français....
... Un service plus agréable
Que de vous l'envoyer,
Dans le dessein que vous avez
D'avoir un portrait achevé.

Et plus loin :

Laissez-moi, je vous prie,
La traiter comme elle mérite.
Ah! de grâce, arrêtez. L'offense est trop petite
Pour un courroux si grand. (VI, 271.)

Je ne crois pas du reste qu'il faille attacher grande importance à des rimes si peu sensibles, si rares, et je les signale à titre de simple curiosité. Le fait important, c'est que tout le monde parle en vers d'un bout à l'autre de la pièce; et, si l'on imprimait une édition spéciale de cette comédie avec ces divisions rythmiques si nettement indiquées, il resterait bien peu de lignes de prose réfractaires au vers. C'est ce qu'a fait M. de Montaiglon [2]. Oserai-je dire que la chose

1. T. VI, p. 213-214.

2. *Le Sicilien*, illustrations par Maurice Leloir. Testard, 1890. Mon étude sur la versification de Molière a paru en 1887 dans *le Monde poétique,* puis en 1888 chez Hachette. *Le Sicilien* de M. de Montaiglon est donc postérieur de trois ans aux lignes qui précèdent. Mais l'auteur nous apprend dans sa notice (p. II) qu'il avait déjà exposé son idée en décembre 1883, dans une conférence du cercle Saint-Simon. Je ne connaissais pas cette conférence, qui n'a pas été publiée, que je sache, et M. de Montaiglon ignorait l'existence de mon travail sur Molière. Sans cela il n'aurait pas écrit ceci : « Tous les annotateurs l'ont dit; il y a, pour eux, beaucoup de vers dans *le Sicilien*; mais ils n'ont pas vu que, du commen-

était peut-être inutile; qu'il est à peu près aussi bizarre d'imprimer en vers une comédie en prose parce qu'on la trouve poétique, que d'imprimer en prose une comédie en vers parce qu'on la trouverait prosaïque? M. Paul Perret, qui ne trouve pas non plus cette idée très heureuse, cite d'abord la transcription de M. de Montaiglon :

Je ne sais pourquoi cela,
Et si j'aimais quelqu'un
Je n'aurais point de plus grand plaisir
Que de le voir aimé de tout le monde.
Y a-t-il rien qui marque davantage
La beauté du choix que l'on fait?...

puis il rétablit le texte original : « Je ne sais pas pourquoi cela; et si j'aimais quelqu'un je n'aurais point de plus grand plaisir que de le voir aimé de tout le monde. Y a-t-il rien qui marque davantage la beauté du choix que l'on a fait? » M. Perret conclut justement : « Est-ce que ce n'est pas là le véritable texte au regard d'un esprit non prévenu [1]? »

Je pense en effet qu'il faut faire comme Molière, et laisser caché pour l'œil le charme de cette prose cadencée. Le poète a voulu probablement que l'oreille du spectateur sentît un plaisir inconscient, en même temps que son esprit serait charmé par les gentilles choses que débitent les deux amoureux, son œil séduit par les agréables jeux de scène auxquels se prête l'intrigue, et que Maurice Leloir a si joliment rendus. Il en est de même pour le lecteur, qu'il est bon de prévenir, mais auquel il vaut mieux laisser le plaisir de retrouver dans le texte authentique de Molière les beautés que l'auteur y a voilées. Au contraire ce livre, qui souligne trop fortement ce procédé caché, ressemble trop à ce que serait par exemple une édition d'*Athalie* où d'un bout à l'autre on marquerait les césures par des barres transversales, où l'on imprimerait en italique les syllabes accentuées. C'est nous gâter notre plaisir que de nous l'imposer ainsi.

cement à la fin il n'y a pas autre chose » (p. I). « Aucun de ceux qui ont parlé du *Sicilien* n'a manqué de dire qu'il y a beaucoup de vers.... Tout le monde a donc touché plus ou moins à la question; un peu plus loin ils touchaient au but, avant lequel ils se sont arrêtés » (p. IX). C'est une preuve de plus qu'en littérature, comme ailleurs, on se rencontre quelquefois parce qu'on s'ignore, et non parce qu'on se copie.

1. *Chronique parisienne*, 17 mai 1891, p. 38, 39. D'autres critiques, il est vrai, acceptent la théorie de M. de Montaiglon. — Cf. le *Gil Blas* du 20 mai 1891, causerie littéraire de M. Ginisty.

Du reste, ce qu'il importe surtout de découvrir, c'est l'explication, le pourquoi de ce procédé : ne les trouvant pas chez M. de Montaiglon, je continue à proposer mon hypothèse : Molière écrit de préférence en vers non rimés les conversations galantes. Et c'est ce que nous remarquons dans *le Sicilien*. Les couplets d'amour sont plus fortement rythmés que les autres, par exemple cette tirade d'Adraste :

Aussi ne crois-je pas qu'on puisse voir personne
Qui sente dans son cœur la peine que je sens.
Car enfin, ce n'est rien d'avoir
A combattre l'indifférence
Ou les rigueurs d'une beauté qu'on aime :
On a toujours au moins le plaisir de la plainte
Et la liberté des soupirs;
Mais ne pouvoir trouver aucune occasion
De parler à ce qu'on adore,
Ne pouvoir savoir d'une belle
Si l'amour qu'inspirent ses yeux
Est pour lui plaire ou déplaire,
C'est la plus fâcheuse, à mon gré,
De toutes les inquiétudes,
Et c'est où me réduit l'incommode jaloux
Qui veille avec tant de souci
Sur ma charmante Grecque,
Et ne fait pas un pas
Sans la traîner à ses côtés.

On remarquera que dans tout ce passage, sauf deux exceptions, c'est la ponctuation ou le sens qui indiquent impérieusement le vers. Il n'est pas jusqu'au jaloux, plus amoureux peut-être au fond qu'Adraste, qui ne parle en vers fort passionnés :

Mais tout cela ne part que d'un excès d'amour. (VI, 250.)

Alceste, s'excusant de ses emportements, ne dirait pas mieux. Même au moment où, trompé par tout le monde, dom Pèdre va devenir ridicule, Molière lui prête encore une sorte de stance :

Dom Pèdre souffrira cette injure mortelle?
Non, non! j'ai trop de cœur,
Et je vais demander l'appui de la justice,
Pour pousser le perfide à bout.
C'est ici le logis d'un sénateur. Holà! (VI, 274.)

Mais le bijou de la pièce, et le triomphe relatif de la prose rythmée, c'est bien la toute charmante scène du portrait, où sous la galanterie

du peintre et la coquetterie de son modèle perce la tendresse : Adraste espère

Faire quelque chose de beau
Sur un original fait comme celui-là.
— L'original est peu de chose;
Mais l'adresse du peintre
En saura couvrir les défauts.
— Le peintre n'y en voit aucun;
Et tout ce qu'il souhaite
Est d'en pouvoir représenter les grâces,
Aux yeux de tout le monde,
Aussi grandes qu'il les peut voir.
— Si votre pinceau flatte autant que votre langue,
Vous allez me faire un portrait
Qui ne me ressemblera pas.
— Le ciel, qui fit l'original,
Nous ôte le moyen d'en faire
Un portrait qui puisse flatter.
— Le ciel, quoi que vous en disiez,
Ne....

DOM PÈDRE

Finissons cela, de grâce,
Laissons les compliments et songeons au portrait....

ADRASTE

... Vos yeux toujours tournés vers moi, je vous en prie,
Vos regards attachés aux miens.

Malgré le charme de cette scène, il faut bien avouer qu'en général ce procédé n'est pas très poétique : en somme, garder du vers libre la variété de ses rythmes, sans la rime, était un essai curieux, mais qui ne pouvait devenir un modèle; Sainte-Beuve a raison, dans son invocation connue :

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie.

Je disais plus haut qu'à cette prose légère Molière avait voulu attacher les ailes de la poésie : en réalité il ne lui en a donné qu'une, et cette prose ne peut s'élever : elle ne fait que sautiller. La tentative, du reste, était ingénieuse, digne de Molière, plus grand penseur encore que grand poète, lui qui cherche dans la poésie l'adjuvant de la pensée et non une vaine caresse pour l'oreille.

XI

Inconvénients et avantages du Vers chez Molière. Molière et Malherbe.

Actuellement le théâtre semble renoncer aux pièces en vers. MM. Sardou et Dumas ont l'air de préférer énergiquement la prose à la poésie. Il est incontestable que du côté des auteurs on ne croit plus que notre vers, même assoupli par les Romantiques, puisse se plier au réalisme contemporain [1]. Du côté du public, la chose est encore plus triste [2]. Les « vieux » aiment encore les vers, et osent l'avouer; mais les « jeunes » dissimulent mal un sourire de pitié en voyant nos enthousiasmes [3]. Saturés depuis nombre d'années de conseils *pratiques*, ils se demandent si le vers est *pratique*, et la réponse est claire. J'en sais qui disent tranquillement : « Peuh! les vers! Molière lui-même n'a pas su s'en tirer! S'il avait eu le temps et le goût de refaire ses pièces, il n'aurait pas rimé *l'Avare* ou *le Malade imaginaire*, au contraire : il aurait mis *le Misanthrope* et *le Tartuffe* en bonne prose, et tout le monde y aurait gagné [4]! » Devant ce prosaïsme malheureusement incontestable, on en arrive à se poser une question qui aurait fait bondir d'indignation les contemporains de Casimir Delavigne : la comédie de Molière a-t-elle gagné ou perdu, en force comique, à être écrite en vers?

Il y a un premier fait à constater pour justifier cette forme : si Molière l'a prise, c'est qu'elle répondait mieux que la prose aux besoins de sa pensée. Qu'à de certains moments on ne puisse pas ne pas écrire en vers, c'est un phénomène que tout le monde, je crois, a constaté : c'est surabondance vitale, délicatesse de pensée, plénitude de sentiment, mépris de tout ce qui est prosaïque. Molière a écrit certaines de ses comédies en vers parce que le sujet l'inspirait particulièrement, parce qu'il était, avant tout, poète, quoi qu'en ait

1. Cf. Guyau, *l'Art au point de vue sociologique*, p. 312.

2. Pourtant M. Francisque Sarcey constate un renouveau du vers au théâtre (*Le Temps*, 11 avril 1892). Mais la perfection avec laquelle on joue au Théâtre-Français pourrait faire illusion. La réalité apparaît en province : l'annonce d'une pièce en vers fait le vide dans une salle. Le beau drame de Richepin, *Par le glaive*, a été une restauration du vers au théâtre, à Paris seulement.

3. Cf. *Jeunes et vieilles barbes*, de M. Theuriet.

4. C'est déjà ce que disait Ménage : « La prose de Molière vaut beaucoup mieux que ses vers. » (*Menagiana*, I, 144.)

dit Lamartine [1]. Et la seule chose étonnante, c'est qu'il ait composé quelques-unes de ses pièces en prose. Il semble que ce soit à Molière que M. Sully Prudhomme a songé lorsque, dans une page superbe, il a montré que la poésie est par excellence le langage des âmes nobles, et convient seule pour exprimer certains états d'âme supérieurs à la vulgarité où à la platitude : « La versification est, d'une part, très favorable à cette expression en ce qu'elle est la forme littéraire la plus musicale que puisse affecter le langage ; mais, d'autre part, comme elle n'est pas spontanée, elle entre en conflit avec la phonétique normale, qui s'offre la première à l'écrivain ; elle a donc une tendance à fausser le style. On le constate aisément dans les vers composés sans aptitude ni expérience par des prosateurs excellents du reste; leur style y est devenu étonnamment plat. Il faut un don natif, développé par un long exercice, pour s'exprimer en vers avec la même fidélité à sa pensée, avec le même air d'aisance qu'en prose. Ce qui rend la médiocrité plus odieuse dans la première de ces formes littéraires que dans la seconde, c'est que le style y perd jusqu'à la sincérité. Dans le langage des vers la maladresse fait mentir. Tandis que, en prose, la pensée moule elle-même sa forme, elle la reçoit du vers mesurée d'avance ; c'est à elle à s'y ajuster. Quand elle n'y réussit pas, elle est gênée, et, par suite, aliène son caractère propre, ne semble plus ni originale ni distinguée. On devine tout de suite qu'elle a endossé un habit qui n'était pas fait pour elle. Souvent, dans l'espoir d'éviter cet inconvénient, elle préfère se travestir, surprendre, éblouir par le clinquant. Pour la pensée du vrai poète, le vers n'est ni une camisole de force, ni un costume ; il est le vêtement qui lui sied, un manteau royal qu'il faut savoir draper, et que la roture intellectuelle et morale ne portera jamais bien [2]. »

Ce n'est pas que chez Molière ce manteau royal ne fasse quelques plis. Nous avons déjà vu, dans le cours de cette étude, que le poète introduit, rarement sans doute, mais trop souvent encore, des chevilles qui alourdissent son vers ; que des inversions quelquefois malheureuses embrouillent sa pensée. Nous n'avons plus à revenir sur ces questions, mais nous avons à signaler encore trois faiblesses, l'une contre l'har-

1. « On peut être proverbial chez nous, sans être poétique. C'est le don de Boileau, de Molière, de Voltaire, les plus spirituels des écrivains en vers, mais les moins véritablement poètes. » (*Cours familier*, III, 287.)
2. *Réflexions*, p. 37, 38.

monie, les deux autres, plus graves, contre la précision des images et la clarté du sens.

Il y a dans Molière un très grand nombre de vers durs, comme celui-ci :

> Le cocuage n'est que ce que l'on le fait. (III, 249, 1303.)

La dureté de ce vers tient à ce qu'il est en très grande partie composé de monosyllabes. Molière ne déteste pas le vers monosyllabique, condamné par Malherbe. Il n'est pas du reste le seul. Vaugelas, (I, 213) trouve que non seulement les monosyllables ne constituent pas une faute contre l'harmonie, mais que même « il y a de la douceur, puisque l'on en fait des vers tout entiers, et que celui de M. de Malherbe, qu'on allègue pour cela, est un des plus doux et des plus coulants qu'il ait jamais faits. Voici le vers :

> Et moi je ne vois rien quand je ne la vois pas. »

Thomas Corneille et l'Académie Française sont du même avis. Sans être trop puriste, il me semble pourtant qu'il y a peu de *douceur*, dans les exemples suivants choisis dans la cinquantaine de vers monosyllabiques que Molière a composés en tout :

> Et vous veut.... — Et me veut?... — Et vous veut, quoiqu'il tienne. [(I, 121, 235.)
> Tout ce qu'on fait ne va qu'à se mettre en leur grâce. (II, 257, 416.)
> Sot? Je vois qu'il en est ce que l'on m'a pu dire. (III, 186, 336.)
> Son cœur de ce qu'il sent n'est pas bien sûr lui-même. (V, 516, 1182.)
> Tu me plais loin de moi. — Je m'aime où tu n'es pas. (VI, 151, 4.)
> Trop que deux cœurs pour moi, trop peu qu'un cœur pour vous. [(VIII, 292, 453.)
> Et qu'est-ce qu'à mon âge on a de mieux à faire? (IX, 61, 20.)

On peut même trouver que cette dureté va parfois jusqu'à la cacophonie, c'est-à-dire que certaines rencontres de syllabes, tolérables en prose, sont inadmissibles en vers, surtout à l'aide du critérium de Malherbe :

> Et je serai la dupe en ma maturité, *ma ma*. (III, 243, 1186.)
> Si j'ai plutôt qu'aucun un tel moyen trouvé, *ko kun hun*. (I, 195, 1333.)
> Nous avons pris chacune une haine mortelle, *kunnunneu aine*. (IX, 137, [(902.)

Citons encore des répétitions fâcheuses, comme celle-ci :

> C'est pour l'honneur *qu'il a* de rimer à latin
> *Qu'il a* sur son rival emporté l'avantage. (IX, 179, 1433.)

Passe encore pour ces péchés véniels : mais voici une faute déjà plus grave, l'incohérence des métaphores. Molière écrit sans scrupule :

Un cœur de son penchant donne assez de lumière
Sans qu'on nous fasse aller jusqu'à rompre en visière. (V, 540, 1633.)
..... Me rendre l'écho des choses qu'elle dit
Aux encens qu'elle donne à son héros d'esprit. (IX, 73, 230.)
Pourvu que votre cœur veuille donner les mains. (V, 549, 1761.)
Ma cervelle toujours marche à pas mesurés. (I, 110, 78.)

Il serait facile de multiplier ces exemples.

Enfin, et surtout, on est étonné de trouver, chez un écrivain qui est la clarté même en prose, des couplets entiers où l'on ne voit goutte. Dans *le Dépit amoureux*, Ascagne et Frosine causent pendant une cinquantaine de vers sans que le spectateur y comprenne un traître mot (I, 427). Notez que ces deux personnages sont chargés de mettre le public au courant de l'intrigue. Il est vrai que là c'est le fond qui embrouille la forme : si ces vers sont très difficiles à comprendre, c'est que le nœud lui-même est incompréhensible. En revanche, dans *l'Étourdi* il y a tel passage, très clair au fond, qui n'est obscurci que par le vers ; comprenne qui pourra, je ne dis pas après un déchiffrement patient, mais à une lecture ou à une audition rapide, les vers suivants :

J'ai donc feint une lettre avecque diligence,
Comme d'un grand seigneur écrite à Trufaldin,
Qui mande qu'ayant su par un heureux destin
Qu'une esclave qu'il tient sous le nom de Célie
Est sa fille, autrefois par des voleurs ravie,
Il veut la venir prendre, et le conjure au moins
De la garder toujours, de lui rendre des soins ;
Qu'à ce sujet il part d'Espagne, et doit pour elle
Par de si grands présents reconnaître son zèle,
Qu'il n'aura point regret de causer son bonheur. (I, 162.)

Ce n'est pas seulement dans les œuvres de début qu'on peut rencontrer de semblables faiblesses ; même dans les pièces de la maturité, même dans *le Misanthrope*, on trouve de ces obscurités ; ainsi, dans un couplet de Célimène, très clair au début, la conclusion s'obscurcit :

Certes, pour un amant la fleurette est mignonne,
Et vous me traitez, là, de gentille personne.
Hé bien ! pour vous ôter d'un semblable souci,

De tout ce que j'ai dit je me dédis ici;
Et rien ne saurait plus vous tromper que vous-même :
Soyez content. (V, 475, 509.)

Alceste comprend aussitôt; j'avoue que pour ma part il m'a fallu m'y reprendre à deux fois, pour deviner la pensée de Célimène : « Puisque je vous ai détrompé, maintenant, si vous vous trompez encore, ce sera votre faute et non la mienne ». Encore ne suis-je pas bien sûr que mon interprétation soit la bonne.

Toutes ces imperfections sont dues évidemment aux entraves du vers. Molière, nous l'avons vu, a fait tout ce qu'il pouvait pour rendre ces chaînes moins pesantes, moins étroites. Tandis qu'autour de lui le purisme prosodique, commencé en théorie et en pratique par Malherbe, accepté par Port-Royal, s'impose de plus en plus sévèrement à l'opinion générale, et supprime les libertés nécessaires du vers de la Renaissance, Molière, après Corneille, avec La Fontaine, tâche de sauver le plus possible de ces facilités qu'on baptise licences [1]. D'un autre côté, il essaye de conserver dans sa prose cet avantage suprême de la poésie, cette mise en valeur de l'idée que seul peut donner le vers, tantôt en enfermant sa pensée dans un de ces alexandrins définitifs qui lui conservent sa force plus longtemps que la prose, tantôt en essayant de donner à un sentiment charmant, digne d'être exprimé en vers, l'agrément du rythme, à défaut du charme plus complet de la rime. Dans les deux cas, que le vers se plie selon les caprices de la pensée, ou que la pensée se conforme à l'allure de la poésie, c'est toujours le même but que vise l'écrivain : la forme n'est destinée qu'à montrer le plus clairement et le plus fortement possible l'idée, qu'à s'adapter étroitement à elle.

Voilà comment Molière a essayé de tourner les principales difficultés du vers; c'est déjà quelque chose. Mais il y a mieux : que de beautés notre auteur doit à la poésie, beautés que la prose ne lui aurait guère permis d'atteindre! Et d'abord, un des charmes particuliers de cette poésie, c'est que, lorsqu'on l'étudie même au simple

1. Bien entendu, il ne faut pas attribuer à Boileau d'influence sur notre poète. L'art de Molière est antérieur et supérieur à celui de Boileau. V. Hugo commet une erreur lorsque, rangeant Molière parmi les génies de second ordre, il prétend établir la cause de cette infériorité relative, en ces termes : « Que leur manque-t-il donc? Cela. Cela, c'est l'inconnu. Cela, c'est l'infini.... Si Molière avait « cela », il serait l'égal de Shakespeare.... Avoir, par peur de Boileau, éteint bien vite le lumineux style de *l'Etourdi*,... c'est là la lacune de Molière. » (*Philosophie*, II, 100.)

point de vue de la grammaire, on s'aperçoit bien vite qu'elle a, nous l'avons déjà dit, le même vocabulaire que sa prose, et la même syntaxe [1]. Molière n'a pas deux langues, deux styles : tout mot qui lui paraît bon pour la prose lui semble, par cela même, bon pour la poésie.

Molière ne croyait pas qu'il dût y avoir une langue noble et un parler familier; que, par exemple, le soldat qui manie son sabre, dans la réalité, dût devenir, en vers, un guerrier qui brandit son glaive. On connaît la spirituelle tirade de Victor Hugo sur ces distinctions surannées :

L'idiome,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;
La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud;
Les syllabes pas plus que Paris et que Londre
Ne se mêlaient; ainsi marchent sans se confondre
Piétons et cavaliers traversant le Pont-Neuf;
La langue était l'État avant Quatre-vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantaient les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versaille aux carrosses du roi;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot; dévoués à tous les genres bas;
Déchirés en haillons dans les halles; sans bas,
Sans perruque; créés pour la prose et la farce;
Populace du style au fond de l'ombre éparse;
Vilains, rustres, croquants, que Vaugelas leur chef
Dans le bagne Lexique avait marqués d'une F;
N'exprimant que la vie abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière [2].

Pleine justice est rendue à notre poète : mais Vaugelas est injustement traité, car il aurait été de l'avis de Molière et de Victor Hugo, lui qui disait : « Il n'y a point de mot particulier en toute notre poésie française dont l'on ne se puisse servir en prose.... J'ai bien voulu faire cette petite digression à la louange de notre poésie française, qui tire une de ses plus grandes douceurs de ce qu'elle ne se sert jamais que de mots usités en prose [3]. »

1. Sauf l'inversion, bien entendu. Pour le vocabulaire, même aux pires époques du pseudo-classicisme, il n'y a jamais eu qu'un très petit nombre de mots « poétiques ». — Cf. Quicherat, p. 111, 112; Edélestand du Méril, p. 22, note.
2. *Contemplations*, réponse à un acte d'accusation, I, 28, 29.
3. Vaugelas excepte pourtant *gent*, *maint* et *quantes fois*. — *Remarques*, II, 410-411.

Dès le début, même dans ses pièces un peu alambiquées du commencement, Molière éprouve le besoin de la simplicité; c'est par la bouche de Mascarille qu'il rappelle au naturel deux amants qui s'égarent dans des subtilités :

CÉLIE

Mon cœur, qu'avec raison votre discours étonne,
N'entend pas que mes yeux fassent mal à personne;
Et si dans quelque chose ils vous ont outragé,
Je puis vous assurer que c'est sans mon congé.

LÉLIE

Ah! leurs coups sont trop beaux pour me faire une injure;
Je mets toute ma gloire à chérir ma blessure,
Et....

MASCARILLE

Vous le prenez là d'un ton un peu trop haut,
Ce style maintenant n'est pas ce qu'il nous faut. (I, 113, 115.)

Cette simplicité de style rend très rare chez Molière la fausse poésie, celle des mots, et lui permet souvent d'atteindre à la véritable, celle des idées. Sans doute on rencontre trop rarement chez notre auteur de ces vers de poète qui vous laissent longtemps sous le charme, mais enfin on en trouve : dans le décor un peu aride et sec de ses pièces, on voit même une fois un coin de paysage [1]; ce n'est qu'un éclair, mais tout est illuminé un instant : une femme disserte sur les faveurs qu'elle accorde par politique ou par penchant : deux de ces beaux vers que l'on n'oublie pas terminent un couplet de sèche psychologie :

Dans les unes toujours on paraît se forcer;
Mais les autres, hélas! se font sans y penser,
Semblables à ces eaux si pures et si belles
Qui coulent sans effort des sources naturelles. (II, 240, 81.)

Est-il rien de plus charmant que cet aveu si humain d'Alceste :

Il est vrai, la raison me le dit chaque jour,
Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour.

1. Deux fois même, si l'on en croyait ceux qui découvrent la poésie de la nature dans un vers bien prosaïque du *Tartuffe* :

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie. (IV, 412, 225.)

M. Rosière prétend que Théophile Gautier trouvait ce vers pittoresque. (*Revue Bleue*, du 7 décembre 1889, p. 719.) — Cf. Guyau, *l'Art au point de vue sociologique*, p. 301.

Son énergie est brisée par la passion, et le vers lui-même a quelque chose d'alangui [1]. De ces vers qui chantent dans la mémoire, je n'en connais pas de plus exquis que celui qui termine un couplet attendri et attendrissant (chose rare chez Molière) du bonhomme Chrysale fiançant Henriette à Clitandre :

Allons, prenez sa main, et passez devant nous,
Menez-la dans sa chambre. Ah! les douces caresses!
Tenez, mon cœur s'émeut à toutes ces tendresses,
Cela ragaillardit tout à fait mes vieux jours,
Et je me ressouviens de mes jeunes amours. (IX, 157, 1120.)

Ce n'est pas ce genre de beauté que Molière rencontre le plus souvent : son instinct l'entraîne ailleurs, et son vers est surtout destiné à donner plus d'élasticité à la pensée : le vers type de Molière, avec ses familiarités, ses trivialités si l'on veut, c'est ce vers de Mascarille :

Il se ferait fesser pour moins d'un quart d'écu. (I, 111, 98.)

C'est encore dans sa première pièce que je choisirai de préférence un passage où apparaît le mieux sa dextérité à manier l'alexandrin : Mascarille gronde son maître qui, déguisé en Arménien, a failli trahir son incognito par son empressement auprès de Célie.

Pour moi j'en ai souffert la gène sur mon corps.
Malgré le froid, je sue encor de mes efforts :
Attaché dessus vous, comme un joueur de boule
Après le mouvement de la sienne qui roule,
Je pensais retenir toutes vos actions,
En faisant de mon corps mille contorsions. (I, 207, 1533.)

Ce morceau, que Victor Hugo admirait fort, paraît-il [2], montre que Molière, quand il le voulait, pouvait être en vers un maître ouvrier. J'ai constaté plus d'une fois, dans le cours de cette étude, que Molière semblait dédaigner les petites habiletés de détail; on en pourrait trouver pourtant chez lui : j'ai déjà signalé quelques effets

1. Molière savait-il que Balzac avait dit avant lui : « Mais la raison des Amoureux est une autre raison que celle des Sages. C'est une raison débauchée qui s'entend avec les sens; qui non seulement obéit aux passions, mais qui a dessein de leur obéir. C'est une reine dépouillée de ses États, et chassée du siège de son empire. Mais elle le veut ainsi, et consent elle-même à son exil. » (*Remarques sur deux sonnets*, à la suite du *Socrate chrétien*, p. 102.)

2. « Cette comparaison du joueur de boule est exquise, et Victor Hugo l'admirait particulièrement. » (Stapfer, *les Artistes juges et parties*, p. 58.)

dont le comique est dû autant à la forme qu'à l'idée. Voici un dernier exemple de ces triomphes de facture :

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme (IV, 499, 1529),

dit, en sortant de dessous sa table, le malheureux Orgon, « assommé » par sa découverte. On pourrait encore étudier ces effets non pas seulement dans un vers, mais aussi et surtout dans des couplets entiers. La période, chez Molière, est très scénique, tantôt heurtée, entrecoupée, chez une femme en colère[1]; tantôt coulante, oratoire et éloquente, chez un homme de bon sens un peu échauffé par son sujet[2].

Molière est toujours allé se perfectionnant, et rien ne e montre mieux que les passages où il reprend des idées déjà exprimées ailleurs[3]. Nous avons vu plus haut que dans *Amphitryon* Molière avait retouché et amélioré toute une tirade de *Dom Garcie de Navarre*; il en est de même dans *Tartuffe* et dans *le Misanthrope*; il suffit de relire l'un après l'autre ces morceaux, pour constater les progrès de facture réalisés par le poète :

DOM GARCIE

Moins on mérite un bien qu'on nous fait espérer,
Plus notre âme a de peine à pouvoir s'assurer. (II, 270, 654.)

TARTUFFE

Moins l'on mérite un bien, moins on l'ose espérer.
Nos vœux sur des discours ont peine à s'assurer. (IV, 495, 1459.)

C'est, on le voit, les mêmes rimes, presque les mêmes mots; mais le premier vers de *Tartuffe* concentre l'idée dispersée dans les deux vers de *Dom Garcie*; bénéfice net : une pensée en plus sur deux vers.

1. I, 442, 629-638.
2. IV. 422, 353-380. Ajoutons : et chargé par Molière d'être son avocat auprès des vrais dévots.
3. « Les poètes, dont le talent commence à mûrir, n'ont ordinairement rien de plus pressé que de jeter au feu les premiers vers de leur jeunesse. Nous croyons cette habitude condamnable. Bien que tous ces poèmes de jeunesse soient ternes, faibles et informes, et que pour cette raison ils ne soient pas dignes d'être offerts au public, néanmoins ils doivent de temps en temps être relus par le poète muri, qui y retrouvera les accents et les teintes si précieuses du premier âge; alors il peut reprendre et mêler leur fraîcheur à la force de ses nouveaux tons, et y repuiser sans cesse quelque chose de sa personnalité naïve, là même où elle serait invisible pour d'autres. » (Paul Ackermann, *Du Principe de la poésie*, p. 20. 21.)

De même, dans *le Misanthrope*, nous retrouvons les bons vers de *Dom Garcie*; mais ils produisent meilleur effet, parce que d'abord les soupçons d'Alceste sont plus justifiés que ceux du jaloux Espagnol, ensuite et surtout, parce que, dans l'exemple particulier que je choisis, le poète a su corriger les faiblesses de sa première rédaction; à la place des vers suivants, où je n'ai pas besoin de souligner des imperfections qui sautent aux yeux :

Oui, tout mon cœur voudrait montrer aux yeux de tous
Qu'il ne regarde en vous autre chose que vous;
Et cent fois, si je puis le dire sans offense,
Ses vœux se sont armés contre votre naissance;
Leur chaleur indiscrète a d'un destin plus bas
Souhaité le partage à vos divins appas,
Afin que de ce cœur le noble sacrifice
Pût du ciel envers vous réparer l'injustice,
Et votre sort tenir des mains de mon amour
Tout ce qu'il doit au sang dont vous tenez le jour (II, 247, 217),

à la place de ce brouillon, de cette ébauche, nous trouvons le chef-d'œuvre définitif dans cette tirade d'Alceste où la passion parle toute pure, où la forme est parfaite :

Ah! rien n'est comparable à mon amour extrême;
Et, dans l'ardeur qu'il a de se montrer à tous,
Il va jusqu'à former des souhaits contre vous.
Oui, je voudrais qu'aucun ne vous trouvât aimable,
Que vous fussiez réduite en un sort misérable,
Que le ciel, en naissant, ne vous eût donné rien,
Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien,
Afin que de mon cœur l'éclatant sacrifice
Vous pût, d'un pareil sort, réparer l'injustice;
Et que j'eusse la joie, et la gloire, en ce jour,
De vous voir tenir tout, des mains de mon amour. (V, 528, 1422.)

Pour rendre un hommage final et définitif à la poésie de Molière, je ne saurais mieux faire que de passer la parole à notre plus grand poète moderne : « Pour se convaincre du peu d'obstacle que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai, ce n'est pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière. Racine, divin poète, est élégiaque, lyrique, épique; Molière est dramatique. Il est temps de faire justice des critiques entassées par le mauvais goût du dernier siècle sur ce style admirable, et de dire hautement que

Molière occupe la sommité de notre drame, non seulement comme poète, mais encore comme écrivain. *Palmas vere habet iste duas.*

« Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et vous la donne en quelque sorte en élixir. Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes; que perdent-ils à la poésie de Molière? Le vin, qu'on nous permette une trivialité de plus, cesse-t-il d'être du vin pour être en bouteille [1]? »

On comprend que le romantisme fasse l'éloge de Molière, car il peut trouver en lui un ancêtre. La seule chose qu'on ne puisse contester sérieusement à l'école de Hugo, c'est d'avoir justement revendiqué pour le poète la liberté de faire son vers comme il le veut. Or Molière avait déjà réclamé ce droit, sans fracas, ce qui était un tort, car souvent il ne suffit pas de dire la vérité, il est bon de la crier : et Molière s'était surtout contenté de prêcher par son exemple. Il est vrai que grâce à lui la révolte, commencée timidement par Corneille, continuée hardiment par La Fontaine, est complète. Si le système de Malherbe gagne en influence auprès du public, il perd auprès des grands poètes. Corneille en retranche déjà quelque chose; La Fontaine en abat plus de la moitié : avec les derniers coups que lui porte Molière, on pourrait croire qu'il n'en reste rien. Erreur. L'hydre de Lerne n'était pas plus vivace. Malherbe est plus puissant que jamais au moment où Boileau va reprendre son système.

1. Préface de *Cromwell*, p. 53, 54. L'éloge que Gœthe, en 1825, fait de Molière, est peut-être plus frappant encore : « Molière est tellement grand, qu'on est toujours frappé d'étonnement lorsqu'on le relit. C'est un homme complet. Ses pièces touchent au tragique; elles vous captivent, et personne n'a le courage de marcher sur ses traces.... Je lis tous les ans quelques comédies de Molière, de même que, de temps à autre, je contemple mes gravures d'après les grands maîtres italiens. Nous autres, petites gens, nous ne sommes point capables de conserver en nous de si riches trésors, et nous devons y revenir quelquefois pour renouveler nos impressions. » (*La Critique littéraire chez Gœthe*, par M. Hallberg, dans les *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, 1892, nos 3-4, p. 319.)

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE V

BOILEAU

I

Boileau et Malherbe [1].

Boileau, on le sait, est un disciple de Malherbe [2]. La chose, pour être connue, n'en est pas moins étonnante. Car, quoique Boileau dût naturellement suivre Malherbe, par affinité élective, et priser chez son prédécesseur cet amour de la régularité qui faisait le fond de sa propre nature littéraire, on peut se demander avec quelque surprise comment et pourquoi Boileau n'a pas hésité entre les théories sèches de Malherbe et la pratique ample de Corneille, de La Fontaine, de Molière. Il ne faudrait pas pourtant forcer la note, ni faire de Boileau

1. Comme aucune édition moderne de Boileau ne s'impose, et que les meilleures, qui sont les plus anciennes, ne se trouvent pas facilement, je ferai mes références à chaque pièce de Boileau prise séparément.

2. Non seulement pour la versification, mais encore pour des théories de fond. C'est ainsi que, pour l'emploi de la mythologie, Boileau procède plutôt de Malherbe que de Ronsard (cf. Brunot, p. 168 sqq.). Sans doute cette théorie paraît avoir contre elle l'autorité de Sainte-Beuve, qui a dit : « L'œuvre de Boileau, ce fut, non pas de revenir à Malherbe déjà bien lointain, mais de faire subir à la poésie française une réforme du même genre que celle que Pascal avait faite dans la prose. C'est de Pascal surtout et avant tout que me paraît relever Boileau; on peut dire qu'il est né littérairement des *Provinciales.* » (*Causeries du lundi*, VI, 408.) Mais on peut en appeler de Sainte-Beuve à Sainte-Beuve lui-même, puisqu'il écrit dans la même page : « Il reprend la loi de Malherbe et la remet en vigueur; il l'étend et l'approprie à son siècle.... Boileau comprit et fit comprendre à ses amis que « des vers admirables n'autorisaient point à « négliger ceux qui les devaient environner ». Telle est son œuvre littéraire dans sa vraie définition. » (VI, 408, 409.)

l'esprit étroit qu'il n'était pas. Dans des proportions assez faibles, il a songé à adoucir ce qu'il y avait de trop absolu, à élargir ce qui était trop étroit chez son prédécesseur, à corriger Malherbe par Corneille, et sinon à introduire dans les règles du pédagogue un peu de l'irrégularité d'un maître comme La Fontaine, du moins à mitiger le despotisme du tyran des mots et des syllabes par les libertés de Molière.

Au fond la conduite de Boileau est très explicable. Il agit conformément à la pratique de ses contemporains. Trois poètes de génie pèsent moins, pour l'opinion publique, qu'un versificateur de talent. Ils ne font pas école, parce qu'ils ne tiennent pas une école. On peut tirer de leurs œuvres une esthétique nouvelle du vers, mais il y faut un certain effort, tandis que Malherbe offre une doctrine toute faite. De plus ses principes très simples, très nets, ont le mérite d'une parfaite clarté. Ils sont faciles à comprendre, plus faciles encore à suivre. Pour faire des vers comme Corneille, La Fontaine ou Molière, il faut avoir leur génie. Pour fabriquer des vers d'après la recette de Malherbe, il suffit d'avoir un peu de talent et beaucoup d'application. La médiocrité même prend quelque chose de correct grâce à lui. Son procédé est un cache-misères. Pour aligner des vers réguliers, on pourra dorénavant se contenter de prendre un dictionnaire de rimes, une bonne idée prosaïque, et de la couper en morceaux de six pieds : il suffira, quoi qu'en dise Boileau, au bout de mots assemblés avec mesure, et séparés par une césure, de mettre une rime; quant aux « ornements » et au « nombre », c'est-à-dire l'harmonie poétique, et tout ce qui fait qu'une idée traduite en vers est supérieure à la même idée mise en prose, tout cela, on peut s'en passer : et il le faut bien, car cela ne s'enseigne pas. Malherbe n'apprend pas à avoir du génie. Il gêne ceux qui en ont, mais il est la providence des talents secondaires.

Aussi son enseignement est-il suivi : on se presse à son école; son manuel de pédagogie poétique fait fureur, et Boileau a parfaitement raison d'écrire à Maucroix, le 29 avril 1695, à propos de Godeau : « Je ne sais point s'il passera à la postérité : mais il faudra pour cela qu'il ressuscite, puisqu'on peut dire qu'il est déjà mort, n'étant presque plus maintenant lu de personne. Il n'en est pas ainsi de Malherbe, qui croît de réputation à mesure qu'il s'éloigne de son siècle. »

Malherbe avait su communiquer aux écrivains de son temps la foi profonde qu'il avait en son propre mérite, la conviction qu'il était le premier poète dans le premier des genres [1].

On peut suivre la marche triomphale de Malherbe au travers de son siècle. Les critiques, qui font l'opinion publique, et qui la défont, s'inclinent devant lui. Vaugelas lui rend hommage. Même quand il le critique, c'est avec respect [2] : Malherbe est un de ses docteurs les plus probables.

Balzac a beau en parler plaisamment quelquefois : au fond, c'est un des plus chauds admirateurs de Malherbe. Il le raille doucement sur son orgueil, sur sa prétention à la maîtrise [3], mais il croit à sa souveraineté littéraire. Il critique certaines de ses images lyriques [4], mais il l'admire comme lyrique [5]. Du reste ce qu'il prise surtout en lui, c'est le technicien : dans une lettre latine à M. de Silhon il porte sur Malherbe versificateur un jugement enthousiaste et qui paraît définitif aux critiques d'alors, puisque Boileau, jugeant à son tour Malherbe, ne fait que reproduire l'idée de Balzac, et quelquefois même rendre ses expressions mot pour mot; l'identité est telle qu'il est bien difficile de supposer qu'il y a une simple rencontre, que

1. On lui demanda une fois pourquoi il ne faisait point d'élégies : « Parce que je fais des odes, dit-il, et qu'on doit croire que qui saute bien pourra bien marcher. » (Tallemant, I, 293.) Racan donne une forme plus piquante à la réponse : « Parce, dit-il, que je ne crois pas cela nécessaire, faisant bien des odes; car qui sait sauter, sait bien marcher. » (Arnould, *Anecdotes inédites*, p. 42.)

2. « Un des plus célèbres auteurs de notre temps, que l'on consultait comme l'oracle de la pureté du langage, et qui sans doute y a extrêmement contribué, n'a pourtant jamais connu la netteté du style », etc. (II, 361.)

3. Dans ses *Remarques sur les deux sonnets*, à la suite de son *Socrate chrétien*, p. 87-88, Balzac raconte l'anecdote suivante, à propos du sonnet d'Uranie : « Tout chaud qu'il était, immédiatement après sa production, je le portai au bonhomme, monsieur de Malherbe. A dire le vrai il en fut surpris. Il s'étonna qu'un aventurier (ce sont ses propres termes) qui n'avait point été nourri sous sa discipline, qui n'avait point pris attache ni ordre de lui, eût fait si grand progrès dans un pays dont il disait qu'il avait la clef. » La même histoire se trouve dans Tallemant, textuellement copiée, I, 295.

4. « Le bonhomme Malherbe a eu le premier cette fantaisie des *fleurs de Lys*, à laquelle je ne pus jamais être complaisant. Il me demanda mon suffrage, que je lui refusai dans la liberté de notre conversation; et, bien que je l'appelasse mon père, il fut impossible au fils de laisser passer à son père ni le Royaume des fleurs de Lys, ni l'Empire du Croissant. Tout petit garçon que j'étais, je résistai en face au bonhomme, et m'opposai à l'autorité que sa vieillesse et son mérite lui avaient acquise. » (*Diverses Remarques*, p. 27-28.)

5. « J'ai vu d'ailleurs qu'en certains lieux de ses ouvrages il y avait de la sublimité. C'était en effet un poète de la force des premiers lyriques, d'Alcée que nous avons perdu, et d'Horace qui nous reste. » (*Diverses Remarques*, p. 32-33.

Boileau ignorait ou avait oublié le passage de Balzac. Je rappelle les vers de l'Art Poétique, quoique bien connus, pour rendre la comparaison plus facile :

Enfin Malherbe vint; et le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence :
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain, la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les Stances avec grâce apprirent à tomber;
Et le Vers sur le Vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois, et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encore de modèle.
Marchez donc sur ses pas, aimez sa pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté. (Ch. I, v. 131.

Cela me semble exactement traduit du passage que voici :

« Primus Franciscus Malherba, aut in primis, viam vidit qua iretur ad Carmen; atque hanc inter erroris et inscitiæ caliginem ad veram lucem respexit primus, superbissimoque aurium judicio satisfecit.... Docuit quid esset pure et cum religione scribere. Docuit in vocibus et sententiis delectum eloquentiæ esse originem; atque adeo rerum verborumque collocationem aptam ipsis rebus et verbis potiorem plerumque esse. Fixit et emendavit civium suorum ingenia; tam felici successu ut elegantiorum auctorum turbam, qua nunc Gallia celebratur, una ipsius disciplina Galliæ dederit [1]. »

Sauf les expressions purement emphatiques, toutes les idées de Balzac sont reprises par Boileau pour son propre compte.

Ménage, qui cite ce curieux morceau, souscrirait volontiers à l'opinion de Balzac. Il constate en 1666, dans une épître à Colbert, que « Malherbe, sans contredit, passe aujourd'hui pour le prince de nos poètes ». Il va peut-être plus loin encore que Balzac, car il apprécie dans Malherbe non seulement le versificateur, mais le poète : très éclectique, il admire également Ronsard et Malherbe : non seulement ils sont, suivant lui, au premier rang, mais encore ceux qui se rapprochent le plus de ces deux grands poètes sont très distancés [2].

1. Œuvres latines, t. I, p. 64; cité par Ménage, p. 345. — Cf. Delaporte, *l'Art Poétique de Boileau commenté par Boileau et par ses contemporains*, Lille, 1888, I, p. 313.

2. « Malherbe après Ronsard, et M. de Racan après Malherbe, se sont élevés en ce genre de poème à un si haut degré de perfection, que non seulement ils

Il ne serait pas éloigné même de considérer Malherbe comme plus grand que Ronsard, car il lui reconnaît l'indéfinissable beauté qui est la marque du génie [1].

Godeau qui, nous l'avons vu, découvrait aussi le « je ne sais quoi » chez Malherbe, estime principalement l'excellence de ses règles. Dans son style précieux, il proclame que les Muses ont beaucoup gagné à perdre leur liberté première, à entrer dans le *carcere duro* de Malherbe [2].

Le seul critique qui, dans ce concert d'éloges, fasse entendre une note discordante, et qui juge Malherbe avec une certaine liberté d'esprit, c'est Chapelain. Sans prétendre le réhabiliter de la condamnation sévère qu'il a récemment encourue [3], on peut dire que Chapelain faisait preuve d'une réelle vigueur de jugement lorsqu'il protestait contre l'engoûment de son siècle. Peut-être la rancune de certaines discussions personnelles avec Malherbe pouvait-elle expliquer sa protestation [4]. A coup sûr, la voici. A Chapelain, qui lui avait parlé du « grand Ronsard », Balzac écrit : « Il faudrait que Monsieur de Malherbe, Monsieur de Grasse, et vous, fussiez de petits

ont laissé au-dessous d'eux tous leurs prédécesseurs, mais qu'ils ont ôté à leurs successeurs l'espérance de les égaler, ou du moins de les surpasser » (p. 282).

1. « La justesse de ses pensées, la noblesse de ses expressions, les variétés de son style, le beau tour de ses vers, et surtout ce je ne sais quoi, qui se voit, qui se sent, et qui ne se peut exprimer, lui donnent aussi sans doute le premier rang sur notre Parnasse. » *Préface.*

2. « Les licences qu'il a évitées, la sévérité qu'il a gardée dans l'emploi des rimes, et tant d'autres règles desquelles on lui a reproché l'invention, sont des chaînes à la vérité, mais on les doit plutôt appeler des ornements convenables à leur sexe (les Muses) que des marques honteuses de servitude; et quand j'avouerais qu'elles sont captives, il est certain que cette nouvelle prison leur est plus avantageuse que leur ancienne liberté, et qu'il n'y a que ceux qui les veulent faire parler comme des filles débauchées qui condamnent la sévérité dont elles font maintenant profession; et que si on n'a jamais dû espérer de les revoir assises sur le trône d'où elles étaient chassées, c'est à cette heure qu'elles ont repris les grâces de leur visage, la majesté de leur port, et les charmes de leur conversation, sous la discipline de Malherbe. » (Discours de Godeau dans les œuvres de Malherbe, 1723, II, xxiv-xxv.)

3. Brunetière, *Evolution des genres*, I, 66.

4. Chapelain avait été brouillé avec Malherbe. A Mainard qui lui écrit que, s'il meurt, il ira causer de *la Pucelle* avec Malherbe, Chapelain répond : « Je ne souhaite point que vous entreteniez Malherbe, si ce n'est qu'il s'apparaisse à vous. Et, en ce cas même, prenez bien garde à ne lui en point dire tant de bien, car il se souviendrait sans doute de la faiblesse qu'il a remarquée en moi lorsqu'il vivait, et accuserait votre jugement de prévarication ou de peu de lumière, lorsqu'il vous verrait lui débiter pour une chose exquise l'ouvrage d'une personne qu'il avait si peu de sujet d'estimer. » (Correspondance de Chapelain, 2 décembre 1639, I, 534.)

poètes, si celui-là peut passer pour grand [1] ». Chapelain, nullement séduit par ce compliment *ad hominem*, répond : « Quant au jugement de M. Malherbe, je l'estime peu pour la haute poésie, et pour les choses qu'il y fait principalement considérer. Il l'arguait, et voulait que cette ignorance fût une vertu dont il a longtemps infecté son siècle. C'était un borgne dans un royaume d'aveugles, et comme il avait ses lumières fort bornées, je crois qu'un homme de lettres doit bien se garder de le prendre pour guide dans les opinions qu'il doit suivre, s'il ne veut broncher bien lourdement. Ce qu'il a d'excellent et d'incomparable, c'est l'élocution et le tour du vers, et quelques élévations nettes et pompeuses dans le détail, qu'on pourra bien imiter, mais jamais égaler. Ces parties toutefois ne sont guère plus poétiques qu'oratoires, et ceux-là ne lui ont guère fait de tort qui ont dit de lui que ses vers étaient de fort belle prose rimée [2]. » Il va même plus loin : protestant contre l'erreur de Mlle de Gournay qui avait cru voir en lui un disciple de Malherbe [3], il reconnaît que l'autre était meilleur versificateur que lui, mais il se prétend meilleur poète que Malherbe : « Je reviens à ce moderne dont vous me faites l'écolier avec si peu de fondement, et vous dis qu'il était parfait en ce métier, de la sorte que le commun en imagine la perfection. Je vous dis qu'il tournait mieux les vers ni que moi ni que vous-même. Mais je vous dis aussi qu'il ignorait la poésie, de la sorte que tous les maîtres des bons âges l'ont connue, et qu'il l'ignorait beaucoup plus que vous ni que moi-même, c'est-à-dire extrêmement [4]. » C'est aller peut-être un peu loin ; mais du moins la pensée est très nette, et la condamnation est faite sans restriction [5]. Pour lui, Malherbe a été un bon ouvrier versificateur ; Chapelain avouerait même volontiers qu'il ne connaît pas de « plus docte lime [6] » ; mais il ne peut reconnaître dans l'auteur surfait un véritable poète.

1. Correspondance, I, 611, note 3.
2. Réponse de Chapelain, I, 636, 637.
3. « Quant à l'homme que vous appelez mon prototype, il a valu beaucoup en son temps, mais non pas assez pour me rendre son imitateur, comme vous le supposez. Plus jeune de douze ans que je ne suis, j'ai remarqué en lui des défauts où j'eusse été bien marri d'être tombé. » (Lettre à Mlle de Gournay, 10 décembre 1632, I, 18.)
4. I, 19.
5. Il ne faut pas prendre en effet pour autre chose qu'une banalité cet éloge de Malherbe, amené « pour terminer sa phrase » : Chapelain écrit à Balzac, à propos d'un mauvais sonnet, qu'il ne pense pas que « ce soient des vers qu'on peut comparer à vos latins ou aux français de Malherbe » (I, 469).
6. Chapelain dit à propos d'une tragi-comédie de Boisrobert, *la Belle Paline* :

Chose singulière, et qui l'aurait probablement rendu tout confus, s'il avait pu s'en douter, Boileau au fond ne pense pas autrement que Chapelain. Car on se tromperait fort si l'on prenait le passage de l'Art Poétique que j'ai cité plus haut, pour l'opinion complète de Boileau. Il estime l'écrivain chez Malherbe, il admire le versificateur exact, le maître de la césure, le proscripteur de l'enjambement ; mais il est trop bon critique pour aller plus loin, et pour voir dans Malherbe un grand poète : « La vérité est, écrit-il à Maucroix le 29 avril 1695, et c'était le sentiment de notre cher ami Patru, que la nature ne l'avait pas fait grand poète. Mais il corrige ce défaut par son esprit et par son travail. Car personne n'a plus travaillé ses ouvrages que lui, comme il paraît assez par le petit nombre de pièces qu'il a faites.... Racan avait plus de génie que lui. »

Il est fâcheux que, jugeant si bien le poète, Boileau se soit trompé assez gravement sur le versificateur, qu'il ait suivi l'opinion courante, et qu'il l'ait renforcée de sa propre autorité : car toute sa prosodie est, sauf quelques légères atténuations, la reproduction de celle de Malherbe ; c'est un nouveau coup d'État contre les libertés du vers français, moins violent que le premier, mais très sérieux encore [1].

II

La Quantité.

Sur ce point pourtant, il faut reconnaître que Boileau garde vis-à-vis de Malherbe une certaine indépendance. Il ne pense pas que la quantité adoptée par son maître devienne par cela même officielle et définitive. C'est ainsi que, au témoignage de Voltaire, il a contribué puissamment à faire modifier la quantité des mots comme *poète* et *ouate*, qui ne correspondait plus à la prononciation. Ils étaient dis-

« Tous les vers à la vérité n'en sont pas beaux, mais il y en a grande quantité, et quelques-uns même ne sauraient être meilleurs, quand le bon Malherbe revivrait pour y travailler avec sa plus docte lime. » (Lettre à Balzac, 20 janvier 1640, I, 559.)

1. La poésie éprouve de temps en temps le besoin de se ressaisir, de supprimer des libertés devenues licences, ou des régimes autoritaires devenus tyranniques. Il y a comme une série de coups d'État dans son histoire, et leurs auteurs s'appellent Malherbe, Boileau, Victor Hugo, Alfred de Vigny. — Cf. Dorison, *Alfred de Vigny poète philosophe*, p. 335 sqq.

syllabes au temps de Malherbe : Boileau, « qui a beaucoup servi à fixer la langue », met trois syllabes à tous les mots de cette espèce :

Si son astre en naissant ne l'a formé *poète*. (A. P., I, 4.)
Où sur l'*ouate* molle éclate le tabis[1].

Mais il a toujours suivi la règle de Malherbe qui interdit d'employer le même mot avec deux quantités différentes. Son vers sur ce point est donc parfaitement régulier[2]. Il en est de même pour l'hiatus.

III

Hiatus. — Cacophonie. — Vers monosyllabiques.

On connaît son texte de loi conforme à la jurisprudence de Malherbe :

Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée[3].

Il serait, je crois, impossible de trouver dans Boileau le moindre manquement à cette règle : si le critique poète avait eu sur ce point la plus légère inadvertance, la troupe de ses ennemis aurait bien vite triomphé, et l'aurait forcé à se corriger[4]. C'est ainsi que Desmarets avait souligné cette cacophonie :

C'est un pédant qu'on a *sans cesse à ses* oreilles. (S. IV, 118.)

1. Voltaire, *Commentaire*, I, 128-129.
2. Je citerai pourtant pour mémoire une assez bizarre théorie d'Edelestand du Méril : il prétend que certains vers de Boileau ont quatorze pieds; mais cette théorie n'a rien de spécial à notre poète, elle est plutôt une critique de la versification en général : « Il y a dans presque toutes les langues des mots terminés par une consonne sonore ; lorsqu'ils ne sont point suivis d'une voyelle, on ne peut les prononcer sans faire entendre le son d'un *e* muet, qui ajoute réellement une sorte de syllabe au vers, et altère profondément le rythme, basé exclusivement sur l'égalité des syllabes. Les exemples en sont innombrables dans les idiomes fortement articulés. Nous n'en citerons qu'un seul, tiré de l'*Épître au Roi* de Boileau :

N'est point le prix tardif d'une lente vieillesse.

On entend distinctement quatorze syllabes : si le rythme n'est pas entièrement brisé, c'est que *tardif* est à l'hémistiche, où la pause faisait autrefois tolérer un *e* muet » (p. 65, note).
3. A. P., I, 107; cf. Delaporte, I, 267 sqq.
4. E. du Méril critique chez Boileau un défaut commun à tous les poètes

Un commentateur bienveillant défend son poète sur cette allitération probablement involontaire : « Peut-être que M. Despréaux l'a laissée exprès, afin que le son du vers répondît mieux à la chose qui y est exprimée [1]. »

C'est peut-être pour cette même raison que Boileau a été très scrupuleux pour l'harmonie de ses vers. Sa théorie est incontestablement juste :

Il est un heureux choix de mots harmonieux.
Fuïez des mauvais sons le concours odieux.
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée. (A. P., I, 109.)

Dans la pratique, Boileau est à peu près irréprochable. Malherbe lui-même n'aurait pu souligner chez son disciple qu'un très petit nombre de cacophonies comme celles-ci :

Il sut qu'il n'était plus, grâce à sa vanité. (S. XII, 64.)
Traçât à pas tardifs un pénible sillon. (E. III, 60.)

« *Graçasava, traçatapata* », eût certainement ajouté en marge l'Aristarque [2]. Brossette, critique sympathique, ne voit là qu'une beauté : il trouve que ce vers marque bien la démarche pesante d'un bœuf. Naturellement il devait finir, en cherchant bien, par découvrir de l'harmonie imitative dans son poète ; et peut-être est-ce avec l'assentiment de Boileau qu'il disait, à propos de ce vers sur une assiette qui

S'en va frapper le mur, et revient en roulant (S. III, 216) :

français, lorsqu'il dit, à propos « des consonnes muettes qui ne dissimulent l'hiatus qu'aux yeux :

Je reprends sur-le-champ le papi*er et* la plume

nous semble vicieux, malgré l'autorité de Boileau; le *r* n'empêche pas plus l'hiatus que le *t* de la conjonction *et*.... Le concours serait encore plus désagréable si les deux voyelles étaient les mêmes, comme dans ce vers de Boileau :

Et tout *crie ici-bas* : l'honneur, vive l'honneur!

La pause qui sépare les deux hémistiches n'empêcherait même pas l'hiatus de blesser l'oreille » (p. 171-172, notes).

1. Éd. d'Amsterdam, 1729, I, 87, note.

2. Ce doit être également en disciple de Malherbe que Boileau évite les vers monosyllabiques, car ils sont très rares chez lui, et assez heureux :

Ne fait ni ce qu'il veut ni ce qu'il ne veut pas. (S. VIII, 38.)
Mais moi qui dans le fonds sais bien ce que j'en crois. (S. IX, 13.)

« L'auteur a cherché à imiter par le son des mots le bruit que fait une assiette en roulant ».

Si on n'avait sur ce point que l'opinion de Brossette, on pourrait réserver son jugement. Mais il faut bien accorder à Boileau le don de l'harmonie, même imitative, alors qu'on voit le poète le plus harmonieux de toute notre littérature, Lamartine, citer avec admiration, malgré sa sévérité pour Boileau, les meilleurs vers de l'Epître à Lamoignon, et ajouter : « Peut-on soutenir qu'un tel homme ne fut que le pédagogue des poètes? Où trouvera-t-on de pareilles délices d'oreille en français? Et ces délices étaient des prémices, il ne faut pas l'oublier. » (III, 300.) On aurait mauvaise grâce à ne pas s'incliner devant l'autorité d'un tel juge, irrécusable quand il loue. Et Lamartine ne marchande pas ses éloges à Boileau, puisqu'après avoir cité l'épisode de la Mollesse dans le Lutrin, il ajoute : « Aucune langue, même la plus naturellement harmonieuse, n'est arrivée par la perfection du travail de ses plus habiles ouvriers à produire de pareils effets de musique et d'images. Il faut plaindre ceux qui méprisent un tel artiste de n'avoir ni des yeux ni des oreilles capables de comprendre ce grand art de faire rendre à des syllabes tout ce que la nature fait éprouver de plus inexprimable aux sens, même le silence et l'assoupissement des sensations! (III, 309.)

IV

La Rime.

Un pareil témoignage est réconfortant pour qui respecte Boileau. Un poète dont la valeur poétique nous est attestée par un Lamartine ne peut pas être le pauvre rimeur que d'aucuns prétendent. Pour ne prendre que l'opinion des critiques de notre temps, on sait qu'il y a sur Boileau deux opinions opposées que les grammairiens discutent encore : la querelle n'est pas près de finir.

M. Pellissier peut être pris comme le porte-drapeau des adversaires de Boileau considéré comme rimeur. D'après lui, dans cette guerre à mort que se livrent la rime et le poète, le vaincu c'est Boileau : il est réduit à se contenter des assonances les plus médiocres, « dont ne voudrait pas aujourd'hui le dernier de nos poètes [1] ».

1. « L'illustre critique, l'homme de goût si judicieux en général, est assurément un très médiocre versificateur. Pour nous en tenir à la rime, c'était,

L'autre école prétend que Boileau n'est pas du tout le piètre versificateur que l'on voudrait nous faire dédaigner. L'un remarque que la rime constitue pour Boileau le brevet d'invention que nous pouvons prendre pour une idée connue avant nous, mais à laquelle nous donnons une forme si nouvelle que, du coup, cette idée devient nôtre [1]. C'est, appliquée à la poésie, la loi de Buffon, si souvent comprise à contresens : le style, c'est l'homme, ou, en d'autres termes plus topiques : la rime, c'est le poète. Tel autre, soutenant brillamment un paradoxe qui se trouve bien près de la vérité, pense que l'on s'est injustement moqué de la satire II, du combat classique de la rime et de la raison, car « l'accord de la rime et de la raison, c'est tout simplement l'invention d'une forme qui réalise en perfection l'idée : ... la rime raisonnable, c'est en fin de compte la rime expressive [2] ».

La vérité paraît se trouver non pas à égale distance des deux systèmes, mais plus près du second. Nous nous en convaincrons en étudiant d'abord ce que Boileau veut faire, c'est-à-dire pourquoi il rime sa pensée, quelle rime il cherche, et comment il la recherche; ensuite, jusqu'à quel point il a réussi.

On connaît ses récriminations contre la rime [3]. Raisonneur de génie et rimeur de talent, Boileau sent tout ce que la rime peut faire perdre à la raison : il s'indigne de diminuer, en les mettant en vers, les raisonnements qu'il rendrait dans toute leur intégrité, s'il les écrivait en prose. Et pourtant il veut rimer, tout simplement parce

comme on l'a dit, entre lui et elle une guerre à mort. Il n'y a qu'à feuilleter au hasard ses œuvres pour voir combien elles renferment de mauvaises rimes, dont ne voudrait pas aujourd'hui le dernier de nos poètes; lui-même, d'ailleurs, a laissé éclater son dépit dans la fameuse *épître* (inadvertance pour *satire*) à Molière. D'après sa théorie, il y a lutte éternelle entre la rime et la raison : elles se repoussent naturellement l'une l'autre, et le poète a toutes les peines du monde pour établir entre elles un accord qui menace à chaque vers d'être rompu. Cette vue est absolument fausse, ou plutôt elle n'est vraie que pour les mauvais poètes. Le poète véritable pense en vers; les vers, tout rythmés et tout rimés, se présentent d'eux-mêmes à son esprit » (p. 49).

1. « La pensée que tout le monde pourrait avoir, ou doit même avoir eue comme nous, il y a une manière de l'exprimer, « fine, vive et nouvelle », qui ne doit appartenir qu'à nous; et c'est précisément à force d'art que nous la trouvons; et c'est en quoi consiste pour Boileau la véritable originalité. De là dans sa doctrine le prix qu'il attache à la rareté de la rime. » (Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1889, p. 678.)

2. Lanson, p. 46. — Cf. à l'appui de cette doctrine Guy Valvor, *Revue Contemporaine*, 25 septembre 1885.

3. Sat. II; A. P., I, 27 sqq. — Cf. Delaporte, I, 165-186.

que, quoi qu'on en ait dit après et d'après lui, il se sent poète : il ne peut pas exprimer sa pensée autrement qu'en vers. Son indignation contre les rimeurs médiocres, bien que faciles, comme Scudéry, ou contre les poètes de tempérament, comme Saint-Amand, vient de ce qu'il ne sent pas chez eux cette lutte de la pensée et de la forme qui est à la fois son désespoir et sa joie, son cher tourment. Il ne s'incline que devant Molière, chez qui il reconnaît à la fois la facilité de la forme et la valeur du fond. Pour lui-même, qui sent l'influence secrète du ciel, il est né poète, et n'est pas né rimeur : comme un bon compositeur qui serait mauvais pianiste, il n'a pas un mécanisme facile; il est obligé de lutter contre un doigté rebelle : il n'a pas dans les doigts la mélodie qu'il veut rendre; mais, coûte que coûte, il arrivera à la traduire. Dans ce duel entre la raison et la rime, la raison reçoit quelques égratignures, quelques blessures même : mais en somme la victoire lui reste.

La difficulté est d'autant plus grande que Boileau a horreur de la rime banale, c'est-à-dire des banalités qu'entraîne la rime [1]. Il recherche la rime rare, celle qui étonne même les gens du métier. Après avoir exprimé sa pensée sous cette première forme.

> Avec tous ces beaux mots souvent mis au hasard,
> Je pourrais aisément, sans génie et sans art,
> Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe. (S. II, 45.)

il consulte La Fontaine, Molière, tous ses amis, sur le vers qu'il faut maintenant découvrir pour rimer avec le dernier. Et tous déclarent la chose impossible : il est plus heureux que ses illustres amis, car il trouve ceci :

> Et transposant cent fois et le nom et le verbe.

« Quand, raconte Brossette, il le dit à La Fontaine : « Ah! le voilà! » s'écria celui-ci en l'interrompant : « vous êtes bien heureux. Je don- « nerais le plus beau de mes contes pour avoir trouvé cela ». La Fontaine était peut-être trop généreux. Une rime rare ne vaut pas un conte, même un peu trivial. Mais une rime plate est impardonnable. Boileau ne la pardonne à personne, rarement à lui-même, jamais aux autres. Il est indigné qu'on ose lui attribuer une satire où « quelque misérable cuistre de collège » a osé faire rimer *épargner*

1. S. II, 33-52.

avec *dernier* [1]. Il s'étonne que « un aussi galant homme » que Destouches se permette la rime de *terre* avec *colère* [2].

Outre l'exactitude et la rareté, la rime doit encore respecter l'harmonie. Les syllabes dures, rocailleuses ou bizarres n'y doivent pas apparaître; c'est à peine si Boileau ose parler en vers des conquêtes du roi en Hollande :

Oui, partout de son nom chaque place munie,
Tient bon contre le Vers, en détruit l'harmonie.
Et qui peut, sans frémir, aborder Woerden?
Quelle Muse, à rimer en tous lieux disposée
Oserait approcher des bords du Zuiderzée, etc. (É. IV, 9.)

Il est bien fâcheux que le Roi n'ait pas porté ses pas et ses conquêtes du côté des pays littéraires et euphoniques :

Tu nous aurais fourni des rimes à milliers.
Il n'est plaine en ces lieux si sèche et si stérile
Qui ne soit en beaux mots partout riche et fertile. (É. IV, 156.)

Si un seul son dur ou bizarre lui semble capable de rendre barbare ou burlesque un poème entier (A. P., III, 243, 244), on comprend ce qu'il doit penser d'un vers qui se terminerait par une rime semblable.

Comment Boileau évite-t-il cet écueil? Comment s'y prend-il pour rimer exactement, tout en pensant fortement? Maucroix semble l'indiquer dans une lettre du 23 mai 1695, où il le félicite de savoir éviter les vers chevilles : « J'ai bien reconnu, il y a longtemps, que vous ne dites point les choses comme les autres. Vous ne vous laissez pas gourmander, s'il faut ainsi dire, par la rime. C'est à mon avis l'écueil de notre versification, et je suis persuadé que c'est par là que les Grecs et les Latins ont un si grand avantage sur nous. Quand ils avaient fait un vers, ce vers demeurait; mais pour nous ce n'est rien que de faire un vers, il en faut faire deux; et que le second ne paraisse pas fait pour tenir compagnie au premier. » Dans son commentaire sur cette lettre, Brossette nous cite un mot assez curieux de Boileau sur ces vers chevilles : « Quand le second vers était plus faible que le premier, Monsieur Despréaux l'appelait *le Frère Chapeau*, faisant allusion à l'usage des moines qui sont accompagnés d'un Frère, quand ils sortent du Couvent. *On ne verra point*, disait-

1. *Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette* (Techener. 1858. p. 240).
2. *Ibid.*, p. 445.

il, *de Frère Chapeau parmi mes vers*. Aussi faisait-il ordinairement le second vers avant le premier, comme je l'ai dit ailleurs. » C'est à propos du vers 46 de la satire II, que Brossette parle déjà, et avec admiration, de ce procédé : « C'est un des plus grands secrets de la poésie, pour donner aux vers beaucoup de sens et de force. » On peut trouver un peu naïf l'enthousiasme de Brossette. D'abord, dans la pratique, on ne voit pas que la chose ait si bien réussi. Dans l'Épître III, à la fin, « l'Auteur, dit Brossette, avait ainsi exprimé sa pensée :

A peine du limon où le vice m'engage,
J'arrache un pié timide,...
Que l'autre m'y reporte, et s'embourbe à l'instant.

« La difficulté était d'achever le second vers. Il consulta M. Racine qui trouva la chose très difficile. Cependant M. Despréaux lui dit le lendemain la fin du vers :

Et sors en m'agitant.

« Cette fin est d'autant plus belle qu'elle fait une image qui n'est pas dans le vers d'Horace : Nequicquam cœno cupiens evellere plantam. » On peut ne point partager l'opinion de Brossette.

Ensuite, peu importe que le vers cheville, ou, comme disait Boileau, que le frère chapeau soit devant ou derrière Si l'un des deux vers est faible, s'il est simplement destiné à servir de doublure à l'autre, qu'il soit premier ou second, le rang n'y fait rien, et la cheville n'apparaît pas moins, quoi qu'en dise Edélestand du Méril [1].

Ces passages sont pourtant intéressants : ils nous prouvent que Boileau pense d'abord, et qu'il rime ensuite ; que l'idée ne se présente pas à son esprit spontanément sous la forme d'un vers ou plutôt de deux vers. De là le temps et la peine qu'il lui faut pour inventer ses rimes.

1. « Chaque ligne forme... une partie intégrante du rythme, qui cependant n'est complet qu'à la fin du distique, lorsque l'oreille a reconnu la correspondance des deux rimes; la seconde a donc plus d'importance rythmique que la première, et doit aussi être plus expressive, frapper plus vivement l'intelligence.

« Boileau reconnaissait ce principe, lorsqu'il conseillait de commencer par le second vers; mais son application est subordonnée à une foule d'autres raisons : ainsi des sentiments tendres exigeraient des rimes féminines, et le son de l'*e* muet est si sourd et si désagréable qu'on doit éviter autant que possible de le mettre à la fin d'une phrase. » (*Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, p. 119 et note 4.)

En 1696, dans la Préface de ses trois dernières Épîtres, il constate que son emploi d'historiographe ne lui laisse guère le temps de s'appliquer « à chercher et à ramasser des rimes ». Il les recueille, il les poursuit partout; et ce poète de cabinet, que l'on s'imaginerait volontiers travaillant portes et fenêtres closes, un dictionnaire de rimes sur son bureau, cherche ses inspirations les plus fraîches dans la nature, dans les allées de son jardin d'Auteuil, ou à l'orée d'un bois :

> Tantôt cherchant la fin d'un Vers que je construis,
> Je trouve au coin d'un bois le mot qui m'avait fui. (É. V, 28.)

Malgré l'opinion accréditée que la nature a été ignorée au XVII[e] siècle, c'est à la nature que Boileau va demander un renouveau de ses forces poétiques :

> Cependant tout décroît, et moi-même à qui l'âge
> D'aucune ride encor n'a flétri le visage,
> Déjà moins plein de feu, pour animer ma voix,
> J'ai besoin du silence et de l'ombre des bois.
> Ma Muse qui se plaît dans leurs routes perdues,
> Ne saurait plus marcher sur le pavé des rues.
> Ce n'est que dans ces bois propres à m'exciter,
> Qu'Apollon quelquefois daigne encor m'écouter. (É. VI, 119.)

Les Romantiques critiquent cette méthode. V. Hugo, malgré sa sincère admiration pour Boileau [1], semble insinuer que ses rimes sont ennuyeuses comme la pluie. Dans le parc du grand château du temps de Louis XIII, il songe à toutes sortes de choses vieillies et mélancoliques :

> O deuil! le grand bassin dormait, lac solitaire.
> Un Neptune verdâtre y moisissait dans l'eau.
> Les roseaux cachaient l'onde et l'eau rongeait la terre,
> Et les arbres mêlaient leur vieux branchage austère,
> D'où tombaient autrefois des rimes pour Boileau [2].

1. « Boileau considéré comme écrivain n'a pas de plus grand admirateur que le chef de l'école, Victor Hugo. J'ai passé quelque temps à Guernesey, et j'ai eu plusieurs fois le plaisir d'entendre V. Hugo louer l'auteur de l'*Art Poétique* en fort bons termes. Je vous assure que c'est un spectacle touchant que de voir le glorieux général de l'armée romantique s'incliner avec respect, j'ai presque dit avec déférence, devant le vieux Despréaux, s'animer pour sa défense quand on l'attaque, et réciter par cœur des vers du *Lutrin* ou des *Epîtres* avec... admiration.... » (Stapfer, p. 18, 19.)

2. *Les Voix intérieures* (Poésies, t. III, p. 291).

Et le disciple renchérit sur la parole du Maître. Th. de Banville déclare que la rime doit se présenter spontanément au vrai poète, mais ne se laisse pas atteindre par un versificateur comme Boileau [1]. Du théoricien mal informé ou railleur, et qui veut nous faire croire que les rimes tombent toutes apprêtées dans la bouche de l'aède, j'en appelle à un poète moins paradoxal : Th. Gautier a écrit sur la genèse de la rime dans le cerveau des écrivains vraiment inspirés une page délicieuse, qui est la justification éclatante de la théorie et de la pratique de Boileau : « La poésie n'est pas un état permanent de l'âme. Les mieux doués ne sont visités par le dieu que de loin en loin; la volonté n'y peut rien ou presque. Seul parmi les ouvriers de l'art, le poète ne saurait être laborieux, son travail ne dépend pas de lui; aucun — nous le disons sans crainte d'être contredit, même par les illustres — n'est certain le matin d'avoir fini le soir la pièce de vers qu'il commence, n'eût-elle que quelques strophes. Il faut rester accoudé à son pupitre, et attendre que de l'essaim confus des rimes une se détache et vienne se poser au bord de l'écritoire, ou bien il faut se lever et poursuivre dans les bois ou par les rues la pensée qui se dérobe. Les vers se font de rêverie, de temps et de hasard; avec une larme ou un rayon, avec un parfum ou un souvenir. Une stance abandonnée dans un coin de la mémoire comme une larve entourée de sa coque s'anime tout à coup et s'envole en battant des ailes; son temps d'éclosion était venu. Au milieu d'une occupation toute différente ou d'un entretien sérieux, une bouche invisible vous souffle à l'oreille le mot qui vous manquait, et l'ode en suspens depuis plusieurs mois est achevée [2]. »

Boileau se sépare nettement des romantiques pour la rime riche : il s'en montre rarement amateur. Sans être aussi difficile qu'Édélestand du Méril [3], on peut trouver que Boileau rime chichement, à

1. « Si vous êtes poète, le mot type se présentera à votre esprit tout armé, c'est-à-dire accompagné de sa rime.... Si au contraire vous n'êtes pas poète, vous pouvez comme Boileau aller chercher votre rime au coin d'un bois et lui demander la bourse ou la vie,... vous êtes certain de ne pas la trouver. » (P. 51.)

2. *Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1884 (p. 155).

3. Il n'admet pas que Boileau termine un vers par un monosyllabe : « On ne peut... approuver ce vers de Boileau :

> Que me sert en effet d'un admirateur fade.

Les vers français qui se terminent par un monosyllabe devraient le faire

part un petit nombre d'exceptions. Même la rime d'*idiot* avec *Amyot*, dont Boileau était assez fier [1], n'a rien de remarquable.

La deuxième satire, dans laquelle le poète s'est appliqué, d'après Brossette, à réconcilier la rime et la raison, « en n'employant dans cette pièce que des rimes extrêmement exactes », renferme un très grand nombre de faiblesses, de pauvretés de rime. On trouve rimant ensemble des verbes à l'infinitif, comme *chercher* et *broncher*, des adjectifs comme *insipide* et *vide*; la consonne d'appui y manque fréquemment : *défaut* rime avec *Quinaut*, à la grande indignation des néo-romantiques [2]. Cela n'est pas du reste pour nous déplaire, le fétichisme de la consonne d'appui n'étant qu'une théorie fantaisiste, et les vrais poètes, même parmi les modernes et les plus récents, ne s'en souciant en aucune façon.

La seule recherche que l'on puisse souligner chez Boileau, c'est la tendance à éviter certains petits défauts critiqués par Malherbe. C'est ainsi que les rimes normandes, comme *altiers* et *fiers*, sont infiniment rares [3]; que la liste complète des vers léonins de Despréaux serait bien vite faite [4]. Sauf ces vétilles, Boileau a le mérite

précéder d'une syllabe muette ou d'un autre monosyllabe dont la liaison étroite avec le mot précédent ne déplace point son accent. » (P. 131, note 2.)

1. É. VII, 90. « M. Despréaux citait quelquefois les rimes d'*Idiot* et d'*Amyot* dans ces deux vers, comme des rimes riches et extraordinaires. » (Brossette.)

2. « Certes entre Boileau et la Rime c'était une guerre à mort, car, en lui dictant des mots qui exprimaient le contraire de sa pensée, l'implacable Déesse avait encore soin que ces mots ne rimassent pas entre eux! Car si le mot *Quinaut* exprimait mal la pensée de Boileau, il était bien malheureux pour lui qu'il en fût réduit à le faire rimer avec *défaut*, puisqu'il manque à cette rime la CONSONNE D'APPUI, et que pour rimer convenablement avec *défaut*, il aurait fallu écrire non pas *Quinaut*, mais *Quifaut*.... Sans consonne d'appui, pas de poésie; le poète consentirait plutôt à perdre en route un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher sans la consonne d'appui; mais Boileau n'avait ni à la retenir, ni à se séparer d'elle, il ne la rencontre jamais que par hasard, et cet érudit, ce latiniste excellent, ce critique fin et sagace dont on relira toujours les lettres, ce sévère ami que Molière et Racine avaient raison d'écouter religieusement, mourut sans s'être douté que pour rimer exactement avec *figure* il aurait fallu écrire non pas l'*abbé de Pure*, mais l'*abbé de Gure*. » (Th. de Banville, *Petit Traité*, p. 56-57.) Banville du reste n'est pas l'inventeur de cette théorie : en 1837, elle est déjà exposée par Dupaty : « Oui, mon cher monsieur de Banville, M. Dupaty a vanté et inventé avant vous la consonne d'appui. » (Legouvé, *Soixante Ans de souvenirs*, 1re partie, p. 157.)

3. A. P., III, 134.

4. Je ne connais que les exemples suivants :

L'un me heurte d'un *ais* dont je suis tout froissé. (S. VI, 33.)
Des filous effron*tés* d'un coup de pisto*let*. (S. VI, 101.)

Il faut remarquer, pour ces deux premiers exemples, que la rime léonine

de rejeter ce qu'il y a de trop absolu dans la règle de Malherbe. Ses rimes ne sont pas orthodoxes. Il a beau prétendre remonter jusqu'à la pure doctrine de Malherbe, il est hérétique, au moins en un point. Ce n'est pas à Malherbe, mais à Molière que Boileau demande des leçons de rime, sans vouloir peut-être se faire prendre au mot.

On serait surpris du reste qu'un esprit aussi puissant ait pu jurer trop fidèlement sur les paroles d'un maître. Pourtant, après cette velléité d'indépendance, il retombe sous le joug : Boileau n'est plus que la seconde édition de Malherbe, infiniment peu corrigée, pour la question si importante de la césure.

§ V

La Césure.

Malherbe aurait envié à Boileau la formule nette, tranchante, dans laquelle l'élève a résumé toute la doctrine du maître :

> Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos [1].

Boileau s'est conformé à sa règle avec une logique très estimable chez un logicien, mais assez fâcheuse pour un poète [2]. Pour mieux

sur le son *é* est la plus pardonnable de toutes, comme nous l'avons vu.

> Tandis que dans les *airs* mille cloches émues
> D'un funèbre con*cert* font retentir les nues. (S. VI, 24.)
> Là d'un enterre*ment* la funèbre ordonnance
> D'un pas lugubre et *lent* vers l'église s'avance. (S. VI, 36.)

Tous ces exemples sont pris dans une œuvre de début. Dans les pièces de la maturité, je ne connais qu'un seul cas :

> Mais son emploi n'est *pas* d'aller dans une place
> De mots sales et *bas* charmer la populace. (A. P., III, 404.)

Cf. Edélestand du Méril (p. 131, note 3).

1. A. P., I, 105. — Cf. Delaporte, I, 263 sqq.
2. « Son vers (est-il besoin de le dire?) ne ressemble pas à notre alexandrin moderne, si dégagé d'allure, et qui se prête si merveilleusement à toutes les fantaisies du poète.... Il reste raide et gourmé, uniforme dans sa construction métrique, figé dans son impeccable monotonie. Aussi tous ses vers sont-ils jetés dans le même moule; il suffit d'en étudier un pour connaître la structure de tous les autres. » (Morillot, p. 217, 218.) Il n'y a pas que l'alexandrin genre Boileau qui soit monotone, au témoignage d'un Allemand : « Qui voudrait nier que les alexandrins français, bien qu'ils soient en général moins monotones, moins ennuyeux que ceux de notre langue, ne nous fatiguent pas à la fin, en entendant toute une pièce de théâtre écrite en ces vers? » (Borngessey, p. 12.)

diviser son vers en deux parties égales, il lui arrive d'altérer la coupe de la pensée. Lorsqu'il écrit par exemple :

C'est que sur le calcul, dit-on, de Cassini (S. X, 428),

on voit bien que cette construction bizarre fait fortement sentir l'hémistiche ; mais on peut ajouter que le même vers, scandé à la romantique,

C'est que, dit-on, sur le calcul de Cassini,

est presque aussi harmonieux, beaucoup plus clair, au détriment de l'hémistiche, il est vrai. Quand au contraire le sens et l'harmonie sont suspendus à la fois, de façon naturelle, il y a pour le lecteur ou l'auditeur un plaisir très vif de l'esprit et de l'oreille. Ainsi, à propos des hommes échappés au déluge,

Chez les mortels restans, encor tout éperdus (S. XII, 80),

« après *restans*, qui fait la césure, l'auteur, en récitant ce vers, faisait, dit Brossette, un long repos, pour bien faire sentir que *restans* ne doit pas se joindre avec ce qui suit ». On voit en effet comme le sens varierait si, sous prétexte d'harmonie, on déplaçait la césure :

Chez les mortels | restant encor | tout éperdus.
Chez les mortels | restant encor tout éperdus.

Boileau, qui lisait fort bien ses vers, à l'en croire [1], savait donc souligner ses intentions. Mais il faut ajouter ceci : le fait même que Boileau était un habile lecteur, prouve qu'il devait lui arriver quelquefois de couper son vers autre part qu'au sixième pied, lorsque le sens n'y marquait pas un repos : car il n'y aurait guère moyen d'appliquer les règles de l'art de la lecture à des vers qui seraient impitoyablement coupés tous les six pieds. Sans doute ils sont très rares chez Boileau, ces vers où l'hémistiche sépare des mots unis par le sens, mais enfin on en peut citer :

Sans ce métier, | fatal au repos de ma vie. (S. II, 57.)
Vous? | mon Dieu, | mêlez-vous de boire, | je vous prie. (S. III, 210.)
S'endort | dans une lâche et molle oisiveté. (S. V, 20.)
Derrière elle faisait lire | Argumentabor. (S. X, 328.)

1. « Je lui ai lu mon épître, avec toute la force et toute l'harmonie que j'ai pu. » Lettre à Racine, 1697, œuvres de Racine, VII, 189. « Vous voyez donc, Monsieur, que si je ne suis bon poète, il faut que je sois bon récitateur. » *Ibid.*, VII, 191. — Cf. Lanson (p. 49, 50).

Ce ne sont même pas là des défaillances chez Boileau, mais plutôt le résultat d'un système assez bien arrêté chez lui : la règle de l'hémistiche est absolue pour notre poète en tant que règle générale, mais il admet un petit nombre d'exceptions, d'autant plus importantes qu'elles sont peu nombreuses. Et il le proclame bien haut dans sa poétique : on doit choisir un censeur à l'esprit large, qui

De votre esprit tremblant lèvera les scrupules.
C'est lui qui vous dira, par quel transport heureux,
Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux
Trop resserré par l'Art, sort des règles prescrites,
Et de l'Art même | apprend à franchir leurs limites [1].

Au témoignage de Brossette, c'est une idée qu'il doit à Molière. Un de ses frères, Puimorin, répond à Chapelain qui lui reproche d'être un ignorant, de ne savoir même pas lire :

Hélas! pour mes péchez, je n'ai su que trop lire,
  Depuis que tu fais imprimer.

« Mais, ajoute Brossette, comme M. de Puimorin n'était pas poète, il ne put jamais faire le commencement de l'Épigramme. Quelque temps après il se trouva avec M. Despréaux, M. Racine, et Molière, qui tous ensemble firent les deux suivants :

Froid, sec, dur, rude Auteur, digne objet de Satire,
De ne savoir pas lire oses-tu me blâmer?
Hélas! pour mes péchez, etc.

« M. Racine voulait que l'on mît au second vers : *De mon peu de lecture* et non pas *de ne savoir pas lire*, parce que ce dernier mot fait une rime vicieuse dans l'hémistiche avec la fin du vers précédent : mais Molière voulut qu'on laissât *de ne savoir pas lire*, préférant la justesse de l'expression à la régularité scrupuleuse du vers. Il dit alors fort judicieusement qu'il fallait quelquefois s'affranchir de la contrainte des règles, quand elles nous resserraient trop. *La Raison et l'Art même*, ajouta-t-il, *demandent et autorisent ces sortes de libertés*. C'est un précepte que M. Despréaux a inséré dans son Art poétique, chant IV [2]. »

1. Ch. IV, v. 76. On voit, par ce dernier vers, qu'il donne l'exemple et le précepte.
2. Cf. *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, I, 226-227.

On le voit, il ne s'agit pas seulement d'une rime léonine, mais d'une question plus haute et plus large : la versification ne doit pas gêner la poésie, le vers ne doit pas nuire à l'idée : la règle générale doit être tournée, voire violée, dans certains cas, même pour la mesure. En 1663, dans une dissertation sur la Joconde, il admet qu'on puisse rompre la cadence officielle, et s'appuie sur l'autorité de La Fontaine : « Tout ce qu'il dit est simple et naturel, et ce que j'estime surtout en lui, c'est une certaine naïveté de langage, que peu de gens connaissent, et qui fait pourtant tout l'agrément du discours. C'est cette naïveté inimitable qui a été tant estimée dans les écrits d'Horace et de Térence, à laquelle ils se sont étudiés particulièrement, jusqu'à rompre pour cela la mesure de leurs vers, comme a fait M. de la Fontaine en beaucoup d'endroits. » Il va plus loin encore : il accepte dans son esthétique autre chose que la beauté régulière : il admet le je ne sais quoi, la beauté géniale : « Ces sortes de beautés sont de celles qu'il faut sentir, et qui ne se prouvent point. C'est ce je ne sais quoi qui nous charme, et sans lequel la beauté même n'aurait ni grâce ni beauté. » Sans doute jamais Boileau n'a fait imprimer cette lettre à Le Vayer dans ses œuvres complètes ; mais c'est pour des raisons de pudeur et non de décorum littéraire [1]. Car il expose dans son Art poétique, à propos du sonnet, la même doctrine très résumée :

Pour enfermer son sens dans la borne prescrite,
La mesure est toujours trop longue ou trop petite. (II, 101.)

Peut-être pourrait-on voir là l'influence de Racine, le souverain maître des césures. Et ce n'est pas une hypothèse en l'air. Nous savons par Brossette qu'une fois au moins Boileau a suivi les conseils de son ami en modifiant une coupe assez complètement pour faire évanouir l'hémistiche : on lit, dans les éditions définitives, la leçon suivante :

Quittons donc pour jamais une ville importune,
Où tout me choque : enfin, où..... Je n'ose parler. (S. I, 129, 136.)

1. « Il ne l'a jamais fait imprimer parmi ses autres ouvrages, ne se faisant pas honneur d'avoir employé sa plume à défendre une pièce du caractère de la Joconde. » (Brossette.) — Cf. le passage de la Satire X, v. 50 sqq. :

Tel partit tout baigné des pleurs de sa Lucrèce ;
Qui, faute d'avoir pris ce soin judicieux,
Trouva. Tu sais... Je sais que d'un conte odieux
Vous avez comme moi sali votre mémoire.
Mais laissons là, dis-tu, Joconde et son histoire.

« Dans les premières éditions, dit Brossette, la ponctuation du dernier hémistiche était ainsi : *Enfin où je n'ose parler*. M. Racine conseilla à l'auteur de marquer une suspension après la particule *où*,... ce qui rend le sens bien plus fort, et l'expression plus vive. » Je ne puis citer que ce seul texte à l'appui de ma supposition : mais aussi les cas où Boileau a modifié sa règle de la césure sont extrêmement rares. Les atténuations qu'il apporte à la doctrine de Malherbe sont très faibles. Elles n'en font pas moins honneur à Boileau.

Peu de chose sépare l'entêtement de l'obstination : ce peu de chose, c'est de savoir céder à la raison, ne fût-ce que sur un point, ne fût-ce qu'une fois dans sa vie. Boileau ne s'entête pas à suivre Malherbe, mais il s'y obstine, plus pour la césure que pour la rime, plus encore pour l'enjambement que pour la césure.

VI

L'Enjambement.

Malherbe en effet ne pourrait critiquer ni la théorie de Boileau :

> Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber [1],

ni sa pratique très orthodoxe. On ne peut en effet relever qu'un seul exemple d'enjambement dans les œuvres de la maturité :

> Ah! monsieur, pour ce vers je vous demande grâce,
> Répondra-t-il d'abord. — Ce mot me semble froid. (A. P., I, 213.)

Les autres cas figurent dans les pièces du début, comme celui-ci :

> N'y manquez pas au moins. J'ai quatorze bouteilles
> D'un vin vieux.... Boucingo n'en a point de pareilles [2],

ou dans les œuvres de la vieillesse :

> Qui, faute d'avoir pris ce soin judicieux,
> Trouva. Tu sais.... Je sais que d'un conte odieux. (S. X, 52.)
> Il est temps de conclure; et pour tout terminer,

1. A. P., I, 138. — Cf. Delaporte, I, 323 sqq.
2. S. III, 22.

> « Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber,

disait Boileau; et le grand créateur de règles destinées surtout à comprimer l'essor poétique, et à faire d'un poète un habile chevilleur de mots, a lui-même commis ce crime d'enjambement :

> N'y manquez pas au moins, etc. »
> (Maynard, *Traité de versification française*, p. 99.)

Je ne dirai qu'un mot. La fille qui m'enchante. (S. X, 701.)
Vous me verriez bientôt, sans me désespérer,
Lui dire : Hé bien, madame, il faut nous séparer. (S. X, 708.)
Mais approchez; je veux encor mieux vous confondre,
Docteurs. Dites-moi donc : quand nous sommes absous. (É XII, 137.)
O ciel! Me voilà donc dans l'Erreur, dans le Schisme,
Et partant réprouvé. Mais, poursuivis-je alors. (É. XII, 201.)
Interrogeons marchands, financiers, gens de guerre,
Courtisans, magistrats; chez eux, si je les crois. (S. XI, 11.)
De quel genre te faire, Équivoque maudite,
Ou maudit? car sans peine aux Rimeurs hazardeux. (S. XII, 3.)
Enfin ce fut alors que, sans se corriger,
Tout pécheur.... Mais où vais-je aujourd'hui m'engager? (S. XII, 308.)

M. Lanson, qui constate l'apparition relativement fréquente de ce procédé dans les ouvrages de la fin, explique ainsi ce fait : « Le poète, en vieillissant, prenait plus de hardiesse, et, plus sûr de sa science, élargissait sa facture » (p. 48). Je ne sais. Boileau, à ce compte, serait seul dans ce cas, car nous voyons les autres poètes, ou bien conserver leur talent de versification plus longtemps que leur génie inventif, et garder intacte leur ancienne facture, sans la modifier, quand tout le reste a faibli en eux, ou bien exagérer leur manière, tomber du côté où ils penchaient. Pousser sa sévérité première jusqu'à l'intolérance sénile me paraît beaucoup plutôt la tendance de Boileau vieillissant. Nous en avons vu d'incontestables preuves dans le chapitre sur la rime [1]. Des enjambements plus nombreux à la fin qu'au début ne sont donc pas un progrès, mais un affaiblissement. De même que le bonheur dans le choix des sujets, l'abondance des idées heureuses, les trouvailles d'expression ont baissé chez lui, de même son vers se désagrège. Ce ne sont pas des innovations qu'il tente, mais des faiblesses qu'il laisse échapper. Rangerait-on parmi les beautés neuves, comme exemple d'élargissement de sa doctrine sur l'harmonie, cette cacophonie pénible :

Il sut qu'il n'était plus, *grâce à sa va*nité? (S. XII, 64.)

Encore lui avait-il fallu, au témoignage de Brossette, un mois pour trouver ce demi-vers [2].

1. La vieillesse de Boileau n'a pas été le soir d'un beau jour, à en juger par le ton fâcheux, morose, que prend sa pensée aigrie. — Cf. sa correspondance avec Brossette, notamment p. 240, 445, 138-140, 153, 156, 281, 46, etc. « O la sotte chose que la vieillesse! » finit-il pas s'écrier (p. 275.)

2. On comprend le jugement de Voltaire, dans son Épître à Boileau :

L'Équivoque..., enfant... ténébreux,
D'un père sans vigueur avorton malheureux.

On ne peut, pas plus pour Boileau que pour Malherbe, faire entrer en ligne de compte, dans l'étude de son vers tel qu'il l'aime, le comprend et l'impose, les défaillances de l'âge. Sa Muse à son déclin, comme la « vieillesse chagrine »,

> Marche en tous ses desseins d'un pas lent et glacé,
> Toujours plaint le présent et vante le passé.

Si nous écartons des exceptions qui ne sont que des inadvertances, nous pouvons affirmer ceci : à mesure qu'il avance en âge, il ne cherche pas l'amélioration du vers dans le rajeunissement de la facture, mais dans l'observance de plus en plus étroite des règles vieillies de Malherbe.

VII

Licences. Chevilles. Correction.

Ce qui serait étroitesse pour les questions de césure et d'enjambement, devient au contraire conscience scrupuleuse quand il s'agit des licences. La licence n'est une facilité qu'en apparence : au fond, c'est une faiblesse. On peut définir la licence poétique : l'art de faire facilement des vers faibles. Il ne devrait donc pas y en avoir chez l'auteur de la théorie bien connue : qu'il faut faire difficilement des vers faciles. C'est dans la préface de 1701 que Boileau a donné à cette idée son plus complet développement : « Ce sont les ouvrages faits à la hâte, et, comme on dit, au courant de la plume, qui sont ordinairement secs, durs, et forcés. Un ouvrage ne doit point paraître trop travaillé; mais il ne saurait être trop travaillé; et c'est souvent le travail même qui en le polissant lui donne cette facilité tant vantée qui charme le lecteur. Il y a bien de la différence entre des vers faciles et des vers facilement faits. Les écrits de Virgile, quoiqu'extraordinairement travaillés, sont bien plus naturels que ceux de Lucain, qui écrivait, dit-on, avec une rapidité prodigieuse. C'est ordinairement la peine que s'est donnée un auteur à limer et à perfectionner ses écrits, qui fait que le lecteur n'a point de peine en les lisant. Voiture, qui paraît si aisé, travaillait extrêmement ses ouvrages. On ne voit que des gens qui font aisément des chose médiocres : mais des gens qui en fassent, même difficilement, de fort bonnes, on en trouve très peu. »

Conformément à cette doctrine, Boileau est arrivé, probablement avec difficulté, à éliminer toutes ces pseudo-facilités de son vers. Aucune espèce de licence n'existe chez lui, puisque l'inversion n'est pas une licence, mais une beauté, au XVIIe siècle.

On peut s'en rendre compte en parcourant ses œuvres. Sans doute son orthographe n'est pas la nôtre, et nous paraît bien licencieuse quelquefois, lorsqu'il dit, par exemple :

> Antoine, gouverneur de mon jardin d'Auteuil,
> Qui diriges chez moi l'If et le Chèvre-*feuil*. (E. XII, 4.)

On connaît la remarque piquante de Voltaire, dans son épître à Boileau :

> Je vis le jardinier de ta maison d'Auteuil,
> Qui chez toi, pour rimer, planta le chèvre-feuil.

Tel n'était pas l'avis du spécialiste Antoine, homme de goût, et bon horticulteur, qui ne critiquait qu'un seul mot dans toute l'épître, et ce n'était pas celui-là [1]. Telle n'était pas non plus l'opinion d'un arbitre plus considérable : en belle et bonne prose, Mme de Sévigné écrivait aussi *chèvrefeuil* [2]. Enfin, s'il fallait admettre à toute force une faute dans cette forme, on pourrait bien dire : *felix culpa*, car si Boileau n'avait pas eu cette première audace, Théophile Gautier n'aurait peut-être jamais osé dire :

> La Guinguette sous sa tonnelle,
> De houblon et de chèvrefeuil
> Fête, en braillant la ritournelle,
> Le gai dimanche et l'argenteuil [3].

Il en est de même dans un certain nombre de cas où, le genre des mots ayant varié depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, Boileau

1. « Antoine condamnait le second mot de l'épître qui lui était adressée, prétendant qu'un jardinier n'était pas un valet. C'était le seul mot qu'il trouvait à critiquer dans les ouvrages de son maître. » (*Mémoires sur la vie de Jean Racine*, I, 351.) Or Antoine ne manquait pas d'esprit. Brossette raconte que, « après la composition de cette épître, la plupart des personnes qui allaient voir l'auteur, félicitaient *Maître Antoine* de l'honneur que son maître lui avait fait; et tous lui enviaient une distinction si glorieuse. Le P. Bouhours, Jésuite, lui en fit compliment comme les autres : « N'est-il pas vrai, Maître Antoine », lui dit-il d'un air railleur, « que l'épître que votre maître vous a adressée est la plus belle de « toutes ses pièces? — Nenni-da, mon Père, répondit Maître Antoine, et c'est « celle de l'Amour de Dieu. »

2. Cf. Littré.

3. *Émaux et Camées*, Charpentier, 1874, p. 22.

semble avoir mis le masculin à la place du féminin, ou réciproquement, pour ajouter ou supprimer une syllabe :

Les voyageurs sans guide assez souvent s'égarent,
L'un à *droit*, l'autre à gauche, et courant vainement [1].

La chose est si naturelle que Brossette ne fait pas la moindre observation : et pourtant il est sévère, car, pour le cas suivant,

L'*évangile* au chrétien ne dit en aucun lieu,
Sois dévot : *Elle* dit, sois doux, simple, équitable (S. XI, 113),

le commentateur ajoute : « L'auteur fait ici le mot *Évangile* du genre féminin quoique ce mot soit ordinairement de l'autre genre ; il lui aurait été facile de changer cet endroit en mettant *sois dévot : il nous dit* ». Ici encore Mme de Sévigné peut servir de caution au poète, elle qui écrit : « Il ne se servit que d'une vieille Évangile ».

Peut-être Boileau n'est-il pas tout à fait aussi impeccable pour les chevilles. Sans doute il les condamne âprement chez les autres :

Encor si pour rimer, dans sa verve indiscrète,
Ma Muse au moins souffrait une froide épithète :
Je ferais comme un autre, et sans chercher si loin,
J'aurais toujours des mots pour les coudre au besoin.

Et il cite les clichés poétiques de ses contemporains, les rimes prévues, *non pareil* et *soleil*, etc. :

Mais mon esprit, tremblant sur le choix de ses mots,
N'en dira jamais un, s'il ne tombe à propos,
Et ne saurait souffrir qu'une phrase insipide
Vienne à la fin d'un vers remplir la place vide.
Ainsi recommençant un ouvrage vingt fois,
Si j'écris quatre mots j'en effacerai trois. (S. II, 33-50.)

Pourtant dans cette même satire où il se montre si sévère en théorie, on pourrait relever quelques lapsus. Certains mots semblent amenés plutôt par la nécessité de la rime que par les besoins de la pensée :

Sans ce métier, fatal au repos de ma vie,
Mes jours pleins de loisir couleraient *sans envie*. (V. 58.)
Et je serais heureux si, *pour me consumer*,
Un destin envieux ne m'avait fait rimer. (V. 67.)

1. Cf. Littré : « Mon cœur, ou à *droit* ou à gauche, est toujours plein de vous. » (Mme de Sévigné.)

Je signalerai surtout un genre de chevilles très rare chez les autres poètes, et qui est dû à une infirmité particulière à Boileau. Lui qui mettait à si haut point l'art des transitions [1], et qui ne le possédait guère, peut-être parce qu'il n'avait pas le talent oratoire [2], il a quelquefois besoin d'une dizaine de vers pour ramener sa pensée, et retrouver le mouvement un instant interrompu [3]. C'est là pécher plutôt par le fond que par l'expression. Le vers est faible et se traîne, parce que la pensée n'est pas agile et évolue lourdement.

De pareilles fautes sont en somme assez rares chez Boileau. En général on ne peut guère demander à un poète français la perfection que n'ont pu atteindre ni Virgile ni Horace, eux qui n'avaient pas la rime, et qui pourtant ont des chevilles. Ce qu'il faut surtout remarquer, avec Voltaire, c'est que Boileau a eu le mérite de diffamer les chevilles consacrées par l'usage, les banalités de pur remplissage. A propos de ce vers de Corneille,

> Le bonheur sans pareil de vous donner la main,

Voltaire remarque que « *le bonheur sans pareil* n'était pas si ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut Boileau qui proscrivit toutes ces expressions communes de *sans pareil*, *sans seconde*, *à nul autre pareille*, *à nul autre seconde* [4] ».

Boileau a appliqué à ses vers le patient travail d'épuration auquel il soumettait même sa prose familière [5]. On ne peut lui refuser le mérite d'une pureté complète de langue et de style, si l'on doit lui contester les qualités plus brillantes du lyrisme.

1. A la fin de la Satire X, Brossette dit : « Il y a une remarque importante à faire sur le total de l'ouvrage : c'est la variété et la finesse des transitions, qui sont ménagées avec beaucoup d'art. C'est ce que l'auteur regardait comme le chef-d'œuvre de l'art d'écrire, et qui lui a fait dire au sujet des Caractères de La Bruyère, ouvrage qu'il estimait d'ailleurs infiniment, que cet écrivain *s'était libéré des transitions qui étaient ce qu'il y avait de plus difficile dans les ouvrages d'esprit.* »

2. « Il a voulu faire des « discours » : lui qui était le moins orateur des écrivains de son temps.... N'ayant pas le tempérament oratoire,... Boileau se trouve assez mal à l'aise dans son rôle d'orateur moraliste.... Il n'est pas étonnant que les transitions lui donnassent tant de peine.... Les transitions n'ont jamais tourmenté un orateur, ni un homme qui écrit de passion. » (Lanson, p. 65, 66.)

3. *Discours au Roi*, v. 99-110.

4. *Commentaire*, I, 154.

5. « Pardonnez-moi les ratures que je fais à chaque bout de champ dans mes lettres, qui m'embarrasseraient fort s'il fallait que je les décrivisse. » (A Brossette, p. 30.) — Cf. une de ces ratures, dans le fac-similé, p. 82. Il corrige une répétition de mots.

VIII

Le Lyrisme.

Ce serait un insoutenable paradoxe de ranger Boileau parmi nos vrais lyriques, sous prétexte qu'il a composé péniblement quelques odes. Ses tentatives suffiraient à justifier son dire[1] : la nature partage les talents entre les auteurs, et souvent on méconnaît son génie, on s'ignore soi-même lorsque, excellent satirique, un poète sage et pondéré s'imagine qu'il pourra, à force de patience et d'application, fabriquer une pièce conforme à toutes les lois du genre lyrique, et qui soit vraiment une ode. Son erreur est si forte, qu'elle ne constitue pas une simple illusion d'amour-propre personnel, mais un véritable système : au dire de Ménage, Boileau ne peut contester que Chapelain, « quoique poète fort dur, n'ait fait autrefois, je ne sais comment, une assez belle ode[2] ».

Le XIXe siècle, qui est devenu justement difficile, conteste toute aptitude lyrique à notre poète. Lamartine écrit en termes formels : « On ne peut plus dire que le Français n'a pas l'âme lyrique. Mais il est vrai de dire que Boileau ne l'avait pas dans ses odes ; il chantait sans lyre, il brûlait sans feu, il palpitait sans souffle[3] ». Rien ne saurait mieux faire mesurer toute la distance qui sépare Boileau du lyrisme romantique, qu'une comparaison entre Victor Hugo et lui sur le même thème; pour égaliser un peu les chances, je choisirai mon exemple dans la prose de Victor Hugo : lisez dans le « Paris à vol d'oiseau » de *Notre-Dame de Paris* la fameuse symphonie des cloches, et ce finale superbe : « Dites si vous connaissez au monde quelque chose de plus riche, de plus joyeux, de plus doré, de plus éblouissant que ce tumulte de cloches et de sonneries; que cette fournaise de musique; que ces dix mille voix d'airain chantant à la fois dans des flûtes de pierre hautes de trois cents pieds; que cette cité qui n'est qu'un orchestre; que cette symphonie qui fait le bruit d'une

1. Cf. Musset, *Le mie Prigioni* : il y est question d'un ouvrage artistique

> Très compliqué,
> Où l'on voit qu'un monsieur très sage
> S'est appliqué.

2. *Menagiana*, III, 73. Et c'est l'ode au cardinal Richelieu!
3. *Cours familier*, III, 313.

tempête ». Puis reportez-vous brusquement à la Satire des Embarras de Paris :

Tandis que dans les airs mille cloches émues
D'un funèbre concert font retentir les nues,
Et se mêlant au bruit de la grêle et des vents,
Pour honorer les morts, font mourir les vivants.

Prenez même les deux plus jolis vers de Boileau, au début du chant IV du Lutrin,

Les cloches dans les airs de leurs voix argentines
Appelaient à grand bruit les Chantres à Matines,

et dites si jamais pareil contraste a frappé votre esprit, s'il n'y a pas autant de différence entre ces deux inspirations qu'entre un pauvre petit morceau de boîte à musique et la grande phrase à l'unisson de tous les instruments à cordes dans l'*Africaine* [1].

Bien entendu, pour juger du mérite de Boileau comme poète lyrique, il est plus équitable de le comparer à ses contemporains ou à ses successeurs immédiats. A ce point de vue, on peut dire que son ode sur la prise de Namur vaut à peu près le Malherbe des jours ordinaires, est presque égale à plus d'une pièce de Jean-Baptiste Rousseau, et se trouve assez supérieure à Le Franc de Pompignan, sauf, bien entendu, une strophe, la fameuse strophe. L'abbé du Bos ne voit que cette pièce à opposer à toute la poésie latine, pour l'harmonie imitative [2].

1. Serait-ce trop forcer la note que d'attribuer à Boileau une certaine part dans une œuvre de V. Hugo, non des meilleures du reste :

Quoi! me prouverez-vous par ce discours profane
Que l'Homme, qu'un Docteur est au-dessous d'un Ane?
Oui, d'un Ane : et qu'a-t-il qui nous excite à rire?
Nous nous moquons de lui; mais s'il pouvait un jour,
Docteur, sur nos défauts s'exprimer à son tour....
Ah! Docteur, entre nous, que ne dirait-il pas? (S. VIII, 275.)

Il le dit, copieusement, dans le poème que V. Hugo lui a consacré : « Devant le pédant, il a dressé l'âne qui le coiffe de son bonnet. Satire admirable, encadrée dans un poème éblouissant. » (P. de Saint-Victor, *Victor Hugo*, p. 325.)

2. « Les auteurs latins sont remplis de ces phrases imitatives, qui ont été admirées et citées avec éloge par les écrivains du bon temps.... Il ne me souvient que d'un seul morceau de Poésie Française qui soit de cette espèce, et qu'on puisse opposer en quelque façon à tant d'autres vers que les Latins de tous les temps ont loués dans les ouvrages des Poètes qui avaient écrit en langue vulgaire. C'est la description d'un assaut qui se trouve dans l'Ode de Despréaux

Il est vrai que cette ode est la grande affaire de toute la vie littéraire de Boileau, et qu'il y travaille avec toute la patience que mérite ce genre, suivant La Fontaine. Dès la campagne de Hollande, Boileau rêve vaguement à ce projet :

> Tantôt, dans les ardeurs de ce zèle incommode,
> Je songe à mesurer les syllabes d'une ode. (É. VIII, 5.)

Nous sommes en 1675, et l'ode est de 1693. Comme dirait Marot,

> Vray est qu'il y songea
> Assez longtemps.

Quand il trouve enfin l'événement attendu, même tranquillité dans la besogne : la prise de Namur est du 5 juin 1692 : l'année suivante, presque jour pour jour, il écrit à Racine : « J'ai en quelque sorte achevé l'ode sur Namur, à quelques vers près, où je n'ai pas encore attrapé l'expression que je cherche [1] ». Ainsi elle n'est pas encore tout à fait terminée. Boileau se réserve de ne la finir que sur les conseils de son ami : « Je vous l'envoierai un de ces jours ; mais c'est à la charge que vous la tiendrez secrète, et que vous n'en lirez rien à personne que je ne l'aie entièrement corrigée sur vos avis [2] ». Vous devinez à l'avance ce que Boileau demande au plus grand lyrique du XVII[e] siècle : une idée poétique, une image éclatante, une correction heureuse allégeant le mouvement d'une strophe? Vous n'y êtes pas du tout. Boileau cherche et sollicite des corrections grammaticales : il n'est pas content de quelques répétitions de mots ou d'idées : « Trouvez bon que je vous prie encore ici de ne rien montrer à personne du fragment informe que je vous ai envoyé, et qui est tout plein des négligences d'un ouvrage qui n'est pas encore digéré. Le mot *voir* y est répété partout jusqu'au dégoût. La stance, *Grands défenseurs de l'Espagne*, etc., rebat celle qui dit : *Approchez, troupes altières*, etc. J'ai déjà retouché à tout cela ; mais je ne veux point l'achever que je n'aie reçu vos remarques, qui sûrement

sur la prise de Namur. Le Poète y dépeint en phrases imitatives et en vers élégants le soldat qui gravit contre une brèche, et qui veut,

> Sur les monceaux de piques,
> De corps morts, de rocs, de briques,
> S'ouvrir un large chemin.

Réflexions critiques, 1[re] partie, section 35, t. I, p. 341 de l'éd. de 1755.

1. Œuvres de Racine, VII, 83.
2. *Id., ibid.*

m'éclaireront encore l'esprit [1]. » Pourtant soyons franc : il est aussi question dans cette lettre, une seule fois, de problèmes qui intéressent plutôt la poésie que le style : la stance « sur la plume blanche du Roi est un peu encore en maillot, et je ne sais si je la laisserai avec *Mars et sa sœur la Victoire* ». La voici, encore « emmaillotée » :

Voyez dans cette tempête
Partout se montrer aux yeux
La plume qui ceint sa tête
D'un cercle si glorieux.
A sa blancheur redoutable
Toujours un sort favorable
L'attache dans les combats,
Et toujours, avec la gloire,
Mars et sa sœur la Victoire
Suivent cet astre à grands pas [2].

Boileau est un peu effrayé d'une pareille audace : « Ce que je vous prie, écrit-il à Racine, c'est de ne la montrer à personne, et de ne la point épargner. J'y ai hasardé des choses fort neuves, jusqu'à parler de la plume blanche que le Roi a sur son chapeau. Mais, à mon avis, pour trouver des expressions nouvelles en vers, il faut parler de choses qui n'aient point été dites en vers [3]. » Jamais il n'était allé si loin : j'ai, dit-il à son ami, « épuisé pour Namur toutes les hyperboles, toutes les hardiesses de ma langue [4] ». Racine rassure son ami, lui donne quelques bons conseils, mais, malheureusement pour nous, supprime une lettre qui eût été une bien curieuse poétique du lyrisme, pour en causer avec Boileau : « J'avais commencé une grande lettre, où je prétendais vous dire mon sentiment sur quelques endroits des stances que vous m'avez envoyées. Mais comme j'aurai le plaisir de vous revoir bientôt, puisque nous nous en retournons à Paris, j'aime mieux attendre à vous dire de vive voix tout ce que j'avais à vous mander. Je vous dirai seulement, en un mot, que les stances m'ont paru très belles et très dignes de celles qui les précèdent, à quelque peu de répétitions près, dont vous vous êtes aperçu vous-même [5]. » Ainsi encouragé et dirigé, Boileau se décide enfin à publier son ode et la fameuse strophe, ainsi corrigée :

1. Œuvres de Racine, VII, 93.
2. *Id.*, VII, 89.
3. *Ibid.*, p. 87.
4. *Ibid.*, p. 83.
5. *Ibid.*, p. 94.

Contemplez dans la tempête
Qui sort de ces boulevarts,
La Plume qui sur sa tête
Attire tous les regards.
A cet Astre redoutable,
Toujours un sort favorable
S'attache dans les combats :
Et toujours avec la Gloire
Mars amenant la Victoire,
Vole, et le suit à grands pas.

Mais, toujours tremblant de sa témérité, il compose un discours-préface assez humble, où, sans se mettre à genoux, il demande pardon au lecteur pour son excès d'audace : « J'y ai jeté, autant que j'ai pu, la magnificence des mots ; et à l'exemple des anciens poètes dithyrambiques, j'y ai employé les figures les plus audacieuses, jusqu'à y faire un Astre de la plume blanche que le Roi porte ordinairement à son chapeau, et qui est en effet comme une espèce de comète fatale à nos ennemis, qui se jugent perdus dès qu'ils l'aperçoivent. Voilà le dessein de cet ouvrage. Je ne réponds pas d'y avoir réussi ; et je ne sais si le public, accoutumé aux sages emportements de Malherbe, s'accommodera de ces saillies et de ces excès Pindariques. » Il ne devait rien gagner sur ses juges : ils lui firent un procès, qu'il perdit.

Boileau comprend bien que l'image inattendue, nouvelle, téméraire même, est un des éléments de la poésie lyrique ; mais cette image ne lui vient pas naturellement à l'esprit : quoi qu'on en ait dit [1], il ne pense pas par métaphores ; il s'efforce de traduire son idée en images : c'est un thème, et Boileau n'est pas fort en ce genre de thème : il raisonne, alors qu'il faudrait imaginer : il discute, pour prouver que ses images sont raisonnables [2]. Il veut ainsi rassurer

1. Lanson, p. 50, 51.
2. Sur ces deux vers du Discours au Roi,

Et tandis que ton bras, des peuples redouté
Va, la foudre à la main, rétablir l'équité,

Brossette dit : « Le *bras* est employé ici pour la personne même, la partie pour le tout. Ainsi, c'est mal à propos que l'on a condamné cette expression. Mais il faut être poète, disait l'auteur, et sentir les beautés de la poésie, pour justifier cette faute qui n'en est pas une. Il la justifiait par ce beau vers de M. Racine, dans la dernière scène de *Mithridate* :

Et mes derniers regards ont vu fuir les Romains :

Mes regards ont vu est la même chose que *le bras qui va la foudre à la main.* »

sa conscience littéraire. Encore n'y arrive-t-il pas. Ce qui le prouve, c'est la joie avec laquelle il apprend que sa métaphore peut être défendue non seulement par l'autorité de Pindare ou de Racine, mais encore par l'histoire; que la plume du Roi a une ancêtre vénérable; que, en pleine Académie de Lyon, Brossette a révélé l'existence d'un dieu égyptien, portant aussi sur la tête une plume; que le texte figure dans Eusèbe, *en sa Préparation Évangélique*; que ce Dieu s'appelait *Cneph*; qu'il portait un sceptre, avait une figure humaine, et « sur la tête portait un vêtement de plume royale, ἐπὶ τῆς κεφαλῆς πτεροῦ βασιλείου φέρει ἱμάτιον », etc. Boileau est ravi : « Il n'y a rien de plus joli que votre remarque sur le dieu *Cneph*, et je ne saurais assez vous remercier de cette autorité que vous me donnez pour la métamorphose de la plume du Roi en astre [1]. »

Encore n'y aurait-il que demi-mal si, pareil au Simonide de La Fontaine, Boileau, trouvant son sujet *plein de récits tout nus*, avait été obligé de se jeter à côté, et de remplir les deux tiers de son ouvrage de l'éloge de son Dieu. Mais il suffit de lire les lettres que Racine lui envoie sur la prise de Namur, pour trouver la réalité infiniment plus poétique que son ode [2]. On a déjà montré que Boileau était passé à côté du lyrisme vrai, pour se jeter sur les vieilleries mythologiques, qu'il avait négligé l'héroïsme de nos grenadiers, la rare piété des mousquetaires, calomnié le courage des ennemis, et laissé de parti-pris dans l'ombre le véritable vainqueur, Luxembourg, pour chanter Louis XIV et sa plume [3].

Le patriotisme du poète vibre peu; son royalisme seul l'inspire. Sans doute ce dernier sentiment est respectable : c'est, sous l'ancien régime, la seule forme que puisse prendre le patriotisme : aimer son Roi, c'est en somme aimer son pays. Il n'en est pas moins vrai que Boileau n'a pas la fibre patriotique très vibrante : son ode contre les Anglais en serait la preuve, malgré la fin qui se relève :

Mais bientôt le Ciel en colère,
Par la main d'une humble Bergère
Renversant tous leurs Bataillons,
Borna leurs succès et nos peines :
Et leurs corps pourris dans nos plaines
N'ont fait qu'engraisser nos sillons.

1. *Correspondance* entre Boileau et Brossette, p. 67, 68.
2. Œuvres de Racine, VII, 42, 48, 55.
3. M. Duchesne, *Histoire des poèmes épiques français du XVII[e] siècle*, Thorin, 1870, p. 323-329.

Boileau est plus à son aise quand il s'agit des choses de l'esprit. Sa véritable Muse, c'est la critique littéraire. C'est à elle qu'il doit ses meilleurs vers satiriques; c'est encore à elle qu'il est redevable, dans l'ode, de son inspiration la plus fraîche. Ses stances à Molière, tout au moins la première et la dernière, ont quelque chose du mouvement lyrique : il semble que sa pensée soit comme soulevée; si elle retombe vite, à la seconde et à la troisième strophe, elle s'élève tout d'abord, et se relève à la fin : elle ne vole pas, si l'on veut, mais elle voltige :

En vain mille jaloux esprits,
Molière, osent avec mépris
Censurer ton plus bel ouvrage :
Sa charmante naïveté
S'en va pour jamais d'âge en âge
Divertir la Postérité.

Laisse gronder tes envieux :
Ils ont beau crier en tous lieux
Qu'en vain tu charmes le vulgaire,
Que tes vers n'ont rien de plaisant.
Si tu savais un peu moins plaire,
Tu ne leur déplairais pas tant.

Ce n'est pas seulement l'esprit de Boileau qui l'inspire ici : son cœur parle dans ces jolis vers : Molière l'a presque toujours bien inspiré. Il y a un peu d'émotion vraie dans l'éloge funèbre qu'il en a fait [1].

S'il ne comprend pas tout Molière [2], il a du moins le mérite de l'admirer très fort, là où il le trouve bon, et de faire apprécier à son siècle les côtés nobles de ce génie qui s'écarte pourtant si loin de lui et pour la forme et pour le fond : c'est une preuve de sa valeur d'esprit comme critique, et aussi comme poète; une explication de son influence sur son temps, de son autorité sur la pensée française.

IX

Valeur. Influence.

Je crois que ç'a été une malechance pour Boileau d'être baptisé, je ne sais par qui, le législateur du Parnasse. Ledit Parnasse, étant

1. Épître VII, v. 19 sqq. Le Grand Condé n'aurait pas accueilli ces vers comme il le fit pour un autre écrivain : « Un poète présentant à M. le Prince l'épitaphe de Molière, M. le Prince lui dit : J'aimerais bien mieux que ce fût lui qui m'apportât la vôtre. » (*Menagiana*, I, 197.)
2. A. P., III, 393-400.

généralement très anarchiste, a protesté contre celui qui, prétendait-on, lui voulait imposer des lois. On aurait couru moins risque de froisser des amours-propres récalcitrants, et du même coup on se serait rapproché davantage de la vérité, si l'on n'avait promu Boileau qu'au rang de professeur de droit littéraire, commentant les principaux jurisconsultes de sa spécialité, Aristote et Horace. Ce n'est pas du tout vouloir le diminuer, que de le présenter comme un disciple, et non pas, bien entendu, comme un copiste des anciens [1]. Boileau, comme tous ses contemporains, a voulu imiter l'antiquité. Parce que nous avons changé de méthode, ce n'est pas une raison pour prétendre que cette méthode n'a jamais rien valu. Pourquoi maintenant n'imite-t-on plus, ou, pour mieux dire, pourquoi imite-t-on moins les anciens? Parce qu'ils se sont contentés de noter des idées très simples, et que nous aimons aujourd'hui les choses compliquées. Rien ne le prouve mieux que les études d'après l'antique faites par Victor Hugo. Le *stridentia plaustra* de Virgile devient chez lui

> Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.

Le moderne ajoute à la remarque de l'ancien un élément nouveau, l'heure, le moment où les grincements stridents des roues émeuvent davantage l'oreille, parce que les nerfs sont plus frémissants dans la mélancolie de la tombée du jour. Autre exemple : Virgile cite parmi les plaisirs de la campagne la sieste douce sous les arbres,

> *Mugitusque boum.*

V. Hugo traduit :

> Mugissement des bœufs au temps du doux Virgile.

Oui, au temps du doux Virgile, le simple mugissement des bœufs est un charme pour le paysan qui s'endort; mais, de notre temps, on se contente à plus de frais : on est plus psychologue, même pour l'âme des bêtes, et on lit dans leurs yeux des sentiments qui sont plutôt un simple reflet de notre âme [2].

1. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques*, 2e partie, section 8, II, 83, 84.
2. *Voix intérieures*, la Vache : Poésie, t. III, p. 289. — Cf. dans *la Légende des siècles* l'admirable pièce intitulée : Petit Paul :

> Au bord de ce chemin, une vache couchée
> Regardait les passants avec maternité. (X, 266.)

On est plus simpliste au XVIIe siècle, et l'on ne prend pas dans un poète latin ou grec une phrase ou un mot, pour en faire un thème à variations. Boileau emprunte à ses prédécesseurs des axiomes de bon sens et de raison, sans croire rien perdre de son originalité ; elle est entière, en effet : sans cela sa valeur, que je cherche à délimiter, serait réduite à bien peu de chose.

On a cru quelque temps que Boileau, s'il ne devait pas grand chose aux anciens, était redevable du fond même de sa doctrine à Descartes. L'idée est abandonnée maintenant [1]. Sans faire d'hypothèse trop facile et trop gratuite, on peut supposer que, Aristote, Horace et surtout Descartes supprimés, l'Art poétique n'aurait pas été très dissemblable de ce qu'il est [2] ; la disparition de ces trois penseurs n'infirmerait pas trop radicalement la raison humaine, et n'appauvrirait notre trésor d'idées générales que d'une quantité inappréciable dans la masse. Or Boileau ne voit dans le vers qu'un procédé pour condenser définitivement quelque pensée commune, c'est-à-dire flottant dans tous les esprits sans avoir pris encore nulle part une forme parfaite : la poésie doit être pleine « d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goût général des hommes.... Que si on me demande ce que c'est que cet agrément et ce sel, je répondrai que c'est un je ne sais quoi qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire. A mon avis néanmoins, il consiste principalement à ne jamais présenter au lecteur que des pensées vraies et des expressions justes. L'esprit de l'homme est naturellement plein d'un nombre infini d'idées confuses du vrai, que souvent il n'entrevoit qu'à demi ; et rien ne lui est plus agréable que lorsqu'on lui offre quelqu'une de ces idées bien éclaircie et mise dans un beau jour. Qu'est-ce qu'une pensée neuve, extraordinaire ? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir. C'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde, et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer. Un bon mot n'est bon

1. Dans son *Esthétique de Descartes*, M. Krantz avait voulu rattacher Boileau à l'École Cartésienne, malgré le mot bien connu, rapporté par J.-B. Rousseau : « J'ai souvent ouï dire à M. Despréaux que la philosophie de Descartes *avait coupé la gorge à la poésie.* » (Correspondance, 24 juillet 1715.) M. Fouillée ne partage pas la doctrine de M. Krantz (*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1893, p. 373). M. Krantz serait lui-même plutôt disposé maintenant à voir dans Boileau un continuateur de Ronsard. — Cf. son *Introduction à l'histoire des doctrines classiques en France*. Berger-Levrault, 1893.

2. Cf. Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1889, p. 676.

mot qu'en ce qu'il dit une chose que chacun pensait, et qu'il la dit d'une manière vive, fine, et nouvelle. » C'est dans une préface de 1701 que Boileau, jugeant son œuvre, explique ainsi le mérite de ses efforts. Dès 1663, il commence à prendre conscience de sa valeur propre, et dit, avec trop de modestie :

Souvent j'habille en vers une maligne prose :
C'est par là que je vaux, si je vaux quelque chose. (S. VII, 61.)

Il faudrait pourtant prendre ces deux vers au pied de la lettre si l'on pouvait en croire d'Alembert, qui ne cite pas, il est vrai, ses autorités pour une assertion capitale, mais qui avait à sa disposition une mine de renseignements perdue maintenant, les traditions orales de l'Académie : « Despréaux écrivait ordinairement ses ouvrages en prose avant que de les mettre en vers [1] ». Peut-être a-t-il procédé de cette façon à ses débuts. On se le figure difficilement composant ainsi son Épître à Racine ou son Lutrin.

En 1675, ayant composé tout ce qui fait sa véritable force, il précise sa pensée, et se rend mieux justice :

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les Provinces,
Sont recherchés du Peuple, et reçus chez les Princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux;
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure.
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux, et va saisir le cœur :
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tient un rang auguste,
Et que mon cœur toujours conduisant mon esprit
Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.
Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose,
Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.
C'est par là quelquefois que ma rime surprend [2].

C'est aussi ce qui séduit ses contemporains. Mais ils apprécient surtout en lui la précision avec laquelle il frappe sa pensée, quelle que soit la valeur de cette pensée : il écrit à Maucroix, le 29 avril

1. *Histoire des membres de l'Académie française*, etc., I, 68.
2. Plus tard, vieilli, il perd le sens exact de sa véritable valeur : le désolé vieillard, qui hait la raillerie, aime les compliments et les sollicite; et c'est surtout pour ses faiblesses qu'il a un tendre de cœur. (Correspondance avec Brossette, p. 114.)

1695 : « Plus les choses sont sèches et malaisées à dire en vers, plus elles frappent, quand elles sont dites noblement et avec cette élégance qui fait proprement la poésie. Je me souviens que M. de La Fontaine m'a dit plus d'une fois que les deux vers de mes ouvrages qu'il estimait davantage, c'était ceux où je loue le Roi d'avoir établi la manufacture des Points de France, à la place des Points de Venise. Les voici. C'est dans la première épître à Sa Majesté :

Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
Que payait à leur art le luxe de nos villes. »

Dans toute son œuvre, ce qui a le moins vieilli, ce sont, en somme, les vérités générales frappées à son coin particulier. Dans un certain nombre de ses vers on trouve la beauté définitive parce qu'on y trouve la raison éternelle, le gros bon sens, c'est-à-dire l'élément le moins changeant de notre esprit, exprimés d'une façon parfaite. Certaines de ses pensées ont pu

... Par le prompt effet d'un sel réjouissant
Devenir quelquefois proverbes en naissant. (E. X, 12.)

Et ce côté de son talent est si saillant, si visible, qu'il a fait oublier d'autres qualités, de très jolis vers par exemple [1], ou encore, pour complaire au réalisme actuel, des vers qui ne redoutent même pas la trivialité [2]. Est-ce un grand poète? Oui, au sens où son époque prenait ce mot. Il n'a pas, au XVIIe siècle, tenté la poésie de l'avenir. Il a été un homme de son temps. Il a pris ses inspirations à la source où on puisait alors; encore l'a-t-il purifiée : ce poète satirique a cru que le dénigrement seul ne suffisait pas, et que l'on devait consacrer son talent à l'éloge de ce qui valait la peine d'être loué :

La louange agréable est l'âme des beaux vers,
Mais je tiens comme toi qu'il faut qu'elle soit vraie. (É. IX, 150.)

A l'en croire même, c'est le souci de faire le panégyrique du roi qui seul peut troubler son sommeil :

Si quelque soin encore agite mon repos,
C'est l'ardeur de louer un si fameux héros.
Ce soin ambitieux me tirant par l'oreille,
La nuit, lorsque je dors, en sursaut me réveille;

1. Cf. notamment le Lutrin, ch. II, v. 123-136, etc.
2. S. III, v. 47-52, 138.

Me dit que ces bienfaits, dont j'ose me vanter,
Par des Vers immortels ont dû se mériter.
C'est là le seul chagrin qui trouble encor mon âme. (É. V, 135.)

Nous voilà bien loin des insomnies de Victor Hugo [1].

Tout en Boileau nous étonne, tant il diffère des écrivains modernes. Il n'est pas infatué de son mérite, jusqu'à rester dans la vie de tous les jours drapé dans son talent :

Que les vers ne soient pas votre éternel emploi.
Cultivez vos amis, soyez homme de foi.
C'est peu d'être agréable et charmant dans un Livre;
Il faut encor savoir et converser et vivre. (A. P., IV, 121.)

Cela ne l'empêche pas d'aimer son métier, et d'être en proie, tout comme un autre, à l'obsession de son génie :

C'est en vain qu'aux Poètes
Les neuf trompeuses sœurs, dans leurs douces retraites,
Promettent du repos sous leurs ombrages frais :
Dans ces tranquilles bois pour eux plantés exprès,
La Cadence aussitôt, la Rime, la Césure,
La riche Expression, la nombreuse Mesure,
Sorcières, dont l'amour sait d'abord les charmer,
De fatigues sans fin viennent les consumer. (É. XI, v. 69.)

On conçoit maintenant quelle a dû être l'influence de Boileau. Pour la mieux faire comprendre, il est bon de l'étudier à un double point de vue, de voir ce qu'elle a été sur ses contemporains et aussi sur l'opinion publique, sur l'opinion publique d'abord. Je tâcherai de renouveler la question [2] en citant autant que possible des témoignages assez peu connus, ou, pour parler plus congrûment, rarement cités dans les études sur Boileau. En étudiant les hauts et les bas de sa réputation, nous nous rendrons encore mieux compte de sa véritable valeur, partant de ce qu'il peut y avoir de légitime dans son influence.

1. .....Au milieu des nuits, s'éveiller! quel mystère!
Songer, sinistre et seul, quand tout dort sur la terre!
Quand pas un œil vivant ne veille, pas un feu,
Quand les sept chevaux d'or du grand chariot bleu
Rentrent à l'écurie et descendent au pôle,
Se sentir dans son lit soudain toucher l'épaule
Par quelqu'un d'inconnu qui dit : Allons! c'est moi!
Travaillons! — La chair gronde, et demande pourquoi, etc.
(*Contemplations*, t. I, p. 272.)

2. Qui a déjà été fort bien traitée par M. Lanson, p. 182 sqq.

On pourrait écrire tout un livre sur ce sujet : Les ennemis de Boileau, à plus forte raison sur cet autre poncif : Le bien et le mal qu'on a dit de Boileau. Mon intention n'est pas, dans une fin de chapître, d'esquisser ni l'un ni l'autre de ces ouvrages, mais de montrer ce que l'on a pensé de Boileau jusqu'à nos jours, uniquement par grandes époques.

L'année qui suit la publication de l'Art poétique voit Boileau prophète en son pays. En 1675, Mme de Thianges donne au duc du Maine, en guise d'étrennes, une grande chambre dorée : au-dessus de la porte on lit, en grosses lettres, *Chambre du Sublime*. A l'intérieur on voit un certain nombre de personnages faciles à reconnaître : les figures sont en cire. Au dedans de la balustrade qui, à la mode du temps, coupe la chambre en deux, on voit le duc du Maine, naturellement, puis La Rochefoucauld, Bossuet, Mme de Lafayette et, naturellement aussi, Mme de Thianges. En dehors du balustre, Boileau, armé d'une fourche, empêche sept ou huit méchants poètes de s'avancer. Racine, près de son ami, fait signe à La Fontaine, placé un peu plus loin, d'approcher [1]. Boileau est là bien à sa place, et en bonne posture. C'est bien ainsi qu'il doit apparaître aux yeux de son époque.

Au siècle suivant, Boileau maintient ses positions, à l'Académie française. D'Alembert le met sur le même rang que Racine, et même que Voltaire, ce qui est tout dire alors [2]. Attendons quelque temps encore : près de cent ans après la « chambre du Sublime », Boileau est bien déchu de sa splendeur passée. Dans le parti de l'opposition à la royauté, on ne veut plus voir en lui que le plat courtisan de Louis XIV [3]. Puis Boileau se relève. En mai 1780, Linguet, voulant faire le panégyrique de Dorat qui vient de mourir, ne trouve pas de plus bel éloge que celui-ci : Dorat a su « peindre avec aisance, souvent en vers dignes de Boileau, les objets ou les préceptes dont il s'occupait [4] ». Enfin la baronne d'Oberkirch, dans ses délicieux

1. *Menagiana*, I, 222, 223.
2. *Histoire des membres de l'Académie française*, etc., 1787, I, 51-53. — Cf. Bertrand, *D'Alembert*, p. 106, 107.
3. Moultou écrit à Rousseau, le 30 janvier 1765 : « Rien n'est plus fin que ce que vous dites du roi de Prusse. Ce n'est pas ainsi que Louis XIV a été loué. Mais quelle distance entre ces deux hommes, et qu'il y a loin de Boileau à vous. Pardon, si je suis aussi grossier que lui. » Streckeysen-Moultou, *Rousseau, ses amis et ses ennemis*, I, 117.
4. *Annales*, VIII, 504.

souvenirs, nous montre à quel point le succès de Boileau et de son Lutrin se maintenait : en 1782, escortant le comte et la comtesse du Nord, la baronne visite le Palais de justice et la Sainte-Chapelle : « Le grand chantre, M. l'abbé Bezon, le complimenta à son tour. Malgré soi, on pense au *Lutrin*, lorsqu'on parle du grand chantre de la Sainte-Chapelle [1]. »

On sait que la réputation de Boileau a été durement cahotée à notre époque. Les prosodistes modernes se sont montrés quelquefois sévères pour lui, comme M. de Souza [2], ou injurieux, comme M. della Rocca de Vergalo : « *L'école classique*... n'a produit que des *chinois* et quelques *mandarins*, c'est-à-dire *des gens stationnaires*, *ennemis de tout progrès et de toute civilisation*. Elle a tellement prostitué la *Poésie* et l'*Art*, qu'elle a engendré Boileau, *un ramolli* [3]. »

Même des esprits philosophiques assez indifférents aux querelles des écoles littéraires sont durs pour Boileau. M. Pérez ne voit en lui qu'une sorte de pitre, ayant le don de la parodie vulgaire, mais ne s'élevant pas jusqu'à l'imitation large, abondante, condition essentielle de l'originalité [4]. Il y a pis : un penseur qui savait allier à la profondeur et à l'originalité un sens littéraire exquis, Guyau, accumule les formules moqueuses quand il parle de notre poète : « Nous rions de l'honnête Boileau » qui « rencontre par extraordinaire quelques vers à peu près passables sur ce métier de rimeur auquel il était si peu propre [5] ».

A quoi devons-nous donc nous attendre, si, renonçant à défendre Boileau contre les philosophes, voire contre les prosodistes, nous demandons leur opinon sur lui aux grands poètes modernes? Que vont penser du bouc émissaire de la versification classique les plus grands représentants du lyrisme romantique? Eh bien, une très agréable surprise nous attend. Ces artistes, juges et parties, sont de la plus bienveillante impartialité pour Boileau. Ce n'est pas en effet dans la *Réponse à un acte d'accusation* qu'il faut chercher l'opinion de Victor Hugo sur « Nicolas [6] », mais bien dans ses conversa-

1. *Mémoires*, t. I, p. 295.
2. *Le Rythme poétique*, p. 69-71.
3. *La Poétique nouvelle*, préface, p. VII, VIII.
4. *Le Caractère de l'enfant à l'homme*, p. 294.
5. *L'Art au point de vue sociologique*, p. 314, 315.
6. Boileau grinça des dents; je lui dis : Ci-devant,
Silence!

(*Contemplations*, I, 31.)

tions familières : « Boileau, considéré comme écrivain, n'a pas de plus grand admirateur que Victor Hugo. J'ai passé quelque temps à Guernesey, raconte M. Stapfer, et j'ai eu plusieurs fois le plaisir d'entendre Victor Hugo louer l'auteur de l'Art poétique en fort bons termes. Je vous assure que c'est un spectacle touchant que de voir le glorieux général de l'armée romantique s'incliner avec respect, j'ai presque dit avec déférence, devant le vieux Despréaux, s'animer pour sa défense quand on l'attaque, et réciter par cœur des vers du *Lutrin* ou des *Épîtres* avec... admiration [1]. »

Lamartine, qui se montre souvent très dur pour Boileau [2], et qui, en sa qualité d'ami des femmes en général, d'amant de quelques-unes en particulier, n'a pas le droit de pardonner à Boileau la satire X [3], Lamartine est obligé de reconnaître en lui « le poète par excellence des esprits ingénieux, mais médiocres, qui n'ont pas d'ailes [4] », c'est-à-dire, en somme, le poète, non pas même de la foule, ce qui serait déjà quelque chose, mais d'une minorité, sinon d'une élite. Il va même jusqu'à le préférer à La Fontaine, ce qui, nous le savons, n'est peut-être pas un très vif éloge, pour l'auteur des *Méditations* [5]; ce qui est plus significatif, Lamartine égale Boileau à Racine : après avoir cité quelques vers de l'épître au Roi [6], il ajoute : « Si on lisait ces vers admirables dans une scène de la tragédie de *Britannicus*, un des chefs-d'œuvre de Racine, qui pourrait distinguer entre le

1. *Les Artistes juges et parties, Causeries parisiennes*, p. 18, 19.

2. « Un homme d'achoppement » (*Cours*, III, 242). « L'inexplicable influence de Boileau sur les lettres françaises » (p. 256). « Ce n'était point un homme de chant, c'était un homme de chuchotement ingénieux et à voix basse, ou plutôt à peine était-ce un homme » (p. 257). « Boileau, l'habile aligneur de vers travaillés au marteau et à la lime, le calqueur patient des choses incalquables de l'antiquité, le janséniste de la religion comme du style » (p. 266).

3. « La dixième, contre les femmes, est une déclamation d'écolier qui ne mérite pas d'être lue. Il n'appartient pas à un poète sans passion de parler des femmes. Le seul juste jugement des femmes, c'est l'amour; qui ne les adore pas ne les connaît pas. » (*Ibid.*, p. 294.)

4. *Ibid.*, p. 303.

5. Après avoir cité le plus beau passage de l'Épître V, à Guilleragues, il ajoute : « Y a-t-il dans La Fontaine des vers supérieurs en philosophie épicurienne? Y en-a-t-il d'aussi riches en images appropriées au sens, et d'aussi vibrants d'harmonie? Ne sont-ce pas là des médailles de style poétique qu'on ne trouverait, en aussi grande abondance, dans aucun écrivain de tous nos siècles français? » (*Ibid.*, p. 298.)

6. En vain aux conquérans
L'erreur parmi les rois donne les premiers rangs.
Entre les grands héros, ce sont les plus vulgaires.
Chaque siècle est fécond en heureux téméraires, etc. (É. I, 95-115.)

style poétique de Boileau et le style de Racine? L'épître ici est égale à la tragédie, et les deux écrivains amis sont, dans des ordres de poésie différents, au même niveau de diction poétique [1]. » Enfin, suprême éloge, il accorde à Boileau la supériorité du maître sur l'élève, même lorsque l'élève doit dépasser le maître : « Racine était son plus bel ouvrage. Le disciple et le maître doivent être confondus dans la mémoire de la postérité.... Boileau fit Racine [2]. » N'y a-t-il pas, dans cette dernière assertion, quelque candeur? Le critique n'aurait-il pas gardé, de son ancien métier de poète, un peu trop d'imagination? Et pourtant Lamartine n'est pas seul à avancer cette idée surprenante, puisqu'un des bons juges contemporains, M. Brunetière, voit également en Racine l'élève de Boileau [3]; puisque, pour remonter le cours des temps, d'Alembert avait déjà souligné tout ce que Racine devait à son ami [4]; puisque, d'après l'abbé du Bos, Racine reconnaissait qu'en effet Despréaux lui avait rendu un signalé service en l'initiant aux secrets de leur art [5]; puisqu'enfin, au témoignage de Brossette, Boileau aimait à faire remarquer qu'il avait appris à Racine à faire péniblement des vers faciles [6]. C'est ce qui nous reste à examiner.

1. Lamartine, *Cours*, p. 297.
2. *Ibid.*, p. 317, 318.
3. *Évolution des genres*, I, 107.
4. « Despréaux, fondateur et chef de l'École Poétique française, eut dans Racine un disciple qui aurait suffi pour lui assurer l'immortalité, quand il ne l'aurait pas d'ailleurs si bien méritée par ses propres écrits.... L'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie* eut constamment, soit par déférence, soit par adresse, la complaisance de laisser la première place à celui qui se vantait d'avoir été son maître.... « Je lui appris, disait-il, à faire des vers difficilement. » Il avait mieux fait encore, et peut-être plus qu'il ne croyait, il lui avait appris à faire *difficilement* des vers *faciles*. » (*Histoire des membres de l'Académie Française*, I, 48, 49, 51.)
5. « Il me souvient de ce que dit M. Despréaux à M. Racine, concernant la facilité de faire des vers. Ce dernier venait de donner sa tragédie d'*Alexandre*, lorsqu'il se lia d'amitié avec l'auteur de l'Art Poétique. Racine lui dit, en parlant de son travail, qu'il trouvait une facilité surprenante à faire ses vers. « Je « veux vous apprendre à faire des vers avec peine, répondit Despréaux, et vous « avez assez de talent pour le savoir bientôt. » Racine disait que Despréaux lui avait tenu parole. » (II, 110, 111.)
6. « M. Despréaux faisait ordinairement le second vers avant le premier.... Il conseilla à M. Racine de suivre cette méthode; et il disait à ce propos : « Je lui « ai appris à rimer difficilement. » (Commentaire sur le v. 46 de la Satire II.)

CHAPITRE VI

RACINE

I

Les influences.

Pour commencer l'étude de la versification de Racine dans des dispositions prudentes (je n'ose pas dire : scientifiques), il faut d'abord proportionner l'importance que l'on peut attacher à cette enquête à l'importance que Racine attribuait lui-même aux vers dans la valeur totale de son œuvre. Sous prétexte que Racine est un des deux plus grands poètes que nous ayons, il ne faudrait pas en conclure qu'il poussait, comme V. Hugo, le souci de la forme jusqu'à attacher quelquefois presque autant de mérite à l'harmonie du vers qu'à l'idée qu'il contient. Le contraire nous est affirmé par Louis Racine dans son *Traité de la Poésie* : « Aristote ne met la diction qu'à la quatrième place. Le poète le plus parfait de tous nos versificateurs [1] pensait de même puisqu'il disait que sa tragédie était faite lorsqu'ayant, après de longues méditations, arrêté la conduite de l'action, les caractères et les discours qu'il devait faire tenir à ses personnages, il ne lui restait plus à faire que les vers [2]. »

Ensuite il faut prendre garde au ridicule qu'il y aurait à prétendre deviner, dans toute sa profondeur, le mystère de la beauté des vers de Racine. Quiconque essaye de comprendre et de faire comprendre ce qu'est en lui-même le vers du grand poète, doit se rappeler

1. Il me semble que « le versificateur le plus parfait de tous nos poètes » serait plus juste.
2. *Remarques*, III, 289.

modestement l'épigramme décochée jadis à Marmontel pour semblable outrecuidance :

> Ce pédant à fâcheuse mine,
> De ridicule tout bardé,
> Croit avoir le secret des vers du grand Racine :
> Certes jamais secret ne fut si bien gardé [1].

La question est si difficile que les plus grands critiques y ont échoué. Sainte-Beuve, en 1829 il est vrai, alors qu'il était critique consultant, spécialement attaché à l'École Romantique, prétendait que, malgré son respect et son admiration sans bornes pour le vers tragique de Racine, il n'y pouvait voir que « la vieille forme merveilleusement traitée » ; que, malgré le dire de certains, on n'y pouvait trouver aucun des perfectionnements découverts par André Chénier, et concluait ainsi : « Ira-t-on conclure de ces différences essentielles que la forme de Racine ne se rencontre jamais chez André Chénier et ses successeurs ? Rien ne serait moins exact. En se permettant de jeter souvent le vers dans un nouveau moule, on ne s'est pas interdit de s'en tenir à l'ancien quand il suffisait ; suivant l'adage vulgaire, qui peut le plus peut le moins, et envisagé de la sorte, l'alexandrin de Racine n'est qu'un cas particulier de la formule générale d'André Chénier. Nous reconnaîtrons même très volontiers que ce cas doit rester le plus fréquent dans l'application. Sur vingt bons vers de l'école moderne, il y en aura toujours quinze qu'à la rigueur Racine aurait pu faire [2]. »

On voit par l'exemple de Sainte-Beuve combien il est facile de passer à côté de la solution d'un pareil problème. C'est donc avec la plus grande réserve que je présente à mon tour mon explication, tâchant, le plus souvent que je peux, de l'appuyer sur les études antérieures, et d'analyser, jusqu'à l'extrême détail, l'ensemble de la difficulté. Aussi est-il nécessaire de commencer par étudier les influences qu'a pu subir Racine, au moment où son talent se formant pouvait recevoir de la main d'autrui une direction autre que celle qu'il aurait prise de lui-même.

On ne peut constater que très rarement chez notre poète une influence immédiate de Malherbe. Sans doute Racine connaît quelques

1. Linguet, *Annales*, VI, 372.
2. Pensées, dans ses *Poésies complètes*, Charpentier, 1869 (p. 136, 137, 139, 140).

anecdotes sur sa vie [1]. De plus, il aime à s'abriter derrière son autorité. Critiqué par Perrault à propos d'une comparaison entre Vénus et Mars, « qu'il récuse à cause que Vénus est une prostituée », il oppose un certain nombre de raisons à la critique de Perrault, et termine par son meilleur argument : « En un mot, j'ai Malherbe, qui a comparé la reine Marie à Vénus, avec quatre vers aussi beaux qu'ils me sont avantageux, puisqu'ils renferment aussi la prostitution :

Telle n'est point la Cythérée,
Quand, d'un nouveau feu s'allumant,
Elle sort pompeuse et parée
Pour la conquête d'un amant.

« Voilà ce qui regarde leur censure [2]. »

Une hypothèse assez vraisemblable permettrait de découvrir l'influence indirecte de Malherbe sur Racine dans les enseignements que notre poète reçut à Port-Royal. Lancelot, dans son court traité de prosodie, où il pardonne à la poésie en faveur des services qu'elle peut rendre à la religion, prend ses exemples pour les beaux vers dans l'évêque de Grasse, pour les mauvais dans Ronsard Pibrac, Du Bartas, Desportes, enfin pour les beaux vers que l'on peut discuter, dans Racan et Malherbe : presque toute la doctrine est empruntée à ce dernier. Racine a peut-être écouté des leçons de Lancelot sur la métrique française. A coup sûr, comme élève des Petites Ecoles, il a lu la Méthode et la prosodie qui la termine : il est disciple trop docile de Port-Royal, jusque dans les plus petits détails [3], pour ne pas méditer ces règles, nouvelles alors, sur l'art de la versification.

Mais Racine n'est à ce moment qu'un enfant. Si profondes, si persistantes que soient les impressions d'enfance, elles sont moins vives que

1. « J'étais près de consulter, comme Malherbe, une vieille servante qui est chez nous. » (VI, 381.) A en croire l'abbé du Bos, il en aurait fait autant, ainsi que Boileau : « L'un et l'autre, pour prévoir plus certainement l'effet de leurs vers, en étaient venus à une méthode à peu près pareille à celle de Malherbe » (2e partie, sect. 25, II, 389). Cela ne doit pas être plus vrai de Racine que de Boileau qui, à propos de Malherbe et de Molière, dit : « Ces exemples sont un peu singuliers; et je ne voudrais pas conseiller à tout le monde de les imiter. » (1re *Réflexion critique*.)

2. VI, 382, 383.

3. On n'a pas encore, je crois, fait le rapprochement suivant. En 1656, Antoine le Maistre écrit au « petit Racine », à propos de ses livres : « Il faudrait mettre de l'eau dans des écuelles de terre où ils sont, afin que les souris ne les rongent pas » (VI, 372). En 1692, le grand Racine écrit à son fils : « Faites souvenir votre mère qu'il faut entretenir un peu d'eau dans mon cabinet, de peur que les souris ne ravagent mes livres » (VII, 62).

celles du jeune homme. Au sortir de Port-Royal, Racine va être conquis par deux grands poètes[1], qui tous deux élargiront l'idéal un peu étroit que Racine a dû se former du vers d'après Malherbe, traduit par Lancelot.

La grande amitié de La Fontaine et de Racine, respectueuse de la part de celui-ci, au début, a dû avoir quelque influence sur notre poète. On sait par une lettre écrite d'Uzès, le 11 novembre 1661, jusqu'où allait leur intimité :

> J'ai vu bien des pays, et j'ai bien voyagé,
> Depuis que de vos yeux les miens prirent congé.

« Mais tout cela ne m'a pas empêché de songer toujours autant à vous que je faisais, lorsque nous nous voyions tous les jours. » Peut-être le « magistere » de La Fontaine sur Racine a-t-il été surtout moral, immoral plutôt, dirait Port-Royal : comme le sage de La Fontaine, Racine crie avec un égal entrain, suivant les circonstances, Vive le Roi, Vive la Ligue : « Il faut être régulier avec les réguliers, comme j'ai été loup avec vous, et avec les autres loups vos compères ». Mais il est impossible que deux esprits de cette valeur se soient associés uniquement pour le plaisir, qu'ils n'aient pas eu entre eux quelques-unes de ces conversations aussi attiques qu'un dialogue de Platon, un de ces libres entretiens dont le début des *Amours de Psyché* semble un souvenir. Sur les coteaux d'Uzès, brûlés par le soleil, Racine devait penser à la vallée de la Seine qui peut-être

> ... Comme autrefois les reverrait encore,
> Ravis de ces pensers que le vulgaire ignore,
> Égarer à l'écart leurs pas et leurs discours;
> Et, couchés sur les fleurs comme étoiles semées,
> Rendre en si doux ébat les heures consumées,
> Que les soleils leur seraient courts[2].

1. Il n'est malheureusement pas question de Molière. La seule pièce pour laquelle il aurait pu donner à Racine des conseils écoutés, c'est *la Thébaïde* (cf. la notice, I, 372-374), et *la Thébaïde* est écrite en vers cornéliens, de seconde qualité, mais non pas en vers raciniens. Du reste Racine n'a jamais aimé Molière. Nulle part il n'a parlé de lui avec affection, même avant la brouille, même au moment où Molière va jouer *la Thébaïde* : « Au lever du Roi... j'y ai trouvé Molière, à qui le Roi a donné assez de louanges, et j'en ai été bien aise pour lui : il a été bien aise aussi que j'y fusse présent. » (VI, 503.) « Je n'ai point vu *l'Impromptu* ni son auteur depuis huit jours : j'irai tantôt. » (VI, 505.) « Monfleury a fait une requête contre Molière, et l'a donnée au Roi. Il l'accuse d'avoir épousé la fille, et d'avoir autrefois couché avec la mère. Mais Monfleury n'est point écouté à la cour. » (VI, 506.)

2. Justement, dans *les Amours de Psyché*, Acante ne dit-il pas : « Nous nous assoi-

Si, au début, La Fontaine, qui avait découvert Malherbe avec autant d'enthousiasme que Baruch, a dû demander à Racine s'il avait lu Malherbe, et lui prôner les mérites du grand versificateur[1], bientôt, les yeux dessillés par Horace, La Fontaine a dû mettre la même chaleur à recommander à son jeune ami l'imitation de la nature, et à lui prêcher par son exemple le naturel dans les vers.

Si ces suppositions sont assez vraisemblables, elles ne peuvent nous inspirer la même confiance que les textes où nous constatons l'influence certaine de Corneille sur son rival. Après avoir un moment témoigné ses mépris à celui dont il est devenu l'égal, Racine, revenant à une appréciation plus juste du mérite de Corneille, ne cache plus son admiration pour le grand poète : « Corneille, dit-il à ses fils, fait des vers cent fois plus beaux que les miens » (I, 203, 295). A ce moment, ce qu'il admire dans les vers cornéliens, c'est moins la facture que l'idée, ainsi que le prouve ce passage des Mémoires de Louis Racine : « Il était intérieurement persuadé que Corneille valait beaucoup mieux que lui.... Quelque crainte qu'il eût de parler de vers à mon frère, quand il le vit en âge de pouvoir discerner le bon du mauvais, il lui fit apprendre par cœur des endroits de *Cinna*, et lorsqu'il lui entendait réciter ce beau vers :

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre,

« Remarquez bien cette expression, lui disait-il avec enthousiasme. « On dit aspirer à monter ; mais il faut connaître le cœur humain aussi « bien que Corneille l'a connu, pour avoir su dire de l'ambitieux, qu'il « aspire à descendre. » (I, 283.) A ses débuts, c'est la versification même de Corneille que Racine admire, et qu'il imite. On sait jusqu'où il a porté l'imitation de Corneille, et pendant combien de temps[2]. *La Thébaïde* n'est pas seulement un pastiche des pièces de second

rons sur l'herbe menue, pour écouter Poliphile, et plaindrons les peines et les infortunes de son héroïne avec une tendresse d'autant plus grande que la présence de ces objets nous remplira l'âme d'une douce mélancolie. »

1. Même en 1686, il lui envoie la pièce inédite encore, où il fait l'éloge de Malherbe (VI, 537).

2. Voltaire reconnait qu'*Andromaque* doit beaucoup à *Pertharite* (Commentaire, II, 203 sqq. — Cf. Corneille, VI, 36 et note) ; « que Plautine conseille à Othon précisément la même chose qu'Atalide à Bajazet : mais quelle différence de situation, de sentiments et de style » (Cf. Corneille, VI, 590, 591 et note). J'ajouterai que Racine a peut-être trouvé le sujet de son *Esther* moins dans la Bible que dans les *Louanges de la Vierge*, t. IX, p. 38-42, v. 571-645.

ordre de Corneille, c'est aussi l'imitation exacte du vers cornélien. Dans *Alexandre*, quoique Racine ait fait des progrès prodigieux comme facture, quoiqu'il commence à créer un vers bien à lui, on trouve encore des souvenirs de Corneille, tant cette forme énergique s'impose à son oreille et à son imagination. Quand Porus dit :

Nos chefs et nos soldats, brûlants d'impatience,
Font lire sur leur front une mâle assurance (I, 530, 125),

nous nous rappelons que Rodrigue commence son récit ainsi :

Sous moi donc cette troupe s'avance,
Et porte sur le front une mâle assurance.

Cette obsession du génie de Corneille n'a pas encore, en 1667, disparu chez Racine. Lorsqu'il fait dire à son Andromaque :

N'est-ce point à vos yeux un spectacle assez doux
Que la veuve d'Hector pleurante à vos genoux?

il se souvient, plus ou moins confusément, de deux vers de *Théodore* :

Placide suppliant, Placide à vos genoux
Vous doit être, madame, un spectacle assez doux [1].

Même dans *Athalie*, on a signalé une réminiscence de Corneille :

Et de David éteint rallumé le flambeau

rappelle le vers de Corneille :

De mes jours presque éteints rallumez le flambeau [2].

Malgré l'étroite ressemblance des termes, peut-être, après tout, n'y a-t-il là que de simples rencontres. Tout rapprochement entre deux poètes n'implique pas toujours un plagiat du plus jeune. Ainsi on trouve dans Racine des passages qui rappellent de très près le texte de Shakespeare [3]. Cela ne prouve pas que Racine ait copié

1. Racine, II, 83, 860 et note; Corneille, V, 60, 994.
2. Racine, III, 621, 282; Corneille, IX, 277, 29. Ce vers de Corneille paraît bien plus près de la pensée de Racine que le *ut daret illi lucernam*, III, 599, note 3.
3. Dans Racine :

Ai-je donc élevé si haut votre fortune,
Pour mettre une barrière entre mon fils et moi? (II, 262, 145.)

Dans Shakespeare : « A-t-il donc mis une barrière entre l'amour de mes

le compatriote d'Henriette d'Angleterre, puisqu'il n'avait peut-être jamais entendu prononcer son nom.

Outre ces deux grands poètes, il faut encore signaler l'influence de certains critiques, amis ou ennemis, dont l'opinion a été souvent d'un grand poids auprès de Racine. Je ne parle pas, bien entendu, de Chapelain, dont Racine suit l'avis, mais, tout débutant qu'il est, avec d'assez malicieuses réserves [1]. Je songe d'abord au père Bouhours, dont l'influence, bien que tardive [2], se fit assez fortement sentir sur notre poète. Avec le père Rapin, Bouhours est des amis intimes de Racine [3]. C'est à lui que le poète demande des critiques pour tout ce qui touche la pureté de son style : au moment où il termine sa *Phèdre*, il lui écrit : « Je vous envoie les quatre premiers actes de ma tragédie, et je vous envoierai le cinquième, dès que je l'aurai transcrit. Je vous supplie, mon Révérend Père, de prendre la peine de les lire, et de marquer les fautes que je puis avoir faites contre la langue, dont vous êtes un de nos plus excellents maîtres. Si vous y trouvez quelques fautes d'une autre nature, je vous prie d'avoir la bonté de me les marquer sans indulgence. » (VI, 515.) Le père Bouhours n'apprend pas à Racine à écrire purement, mais il le maintient du moins dans l'orthodoxie littéraire. Sans forcer la note, on peut penser que Racine lui a dû en partie d'avoir conservé cette pureté de langue qu'admirent même des ennemis plus ou moins déclarés. A la première représentation de *Britannicus*, Boursault reconnaît que des « connaisseurs en trouvèrent les vers fort épurés.... Il est constant que dans le *Britannicus* il y a d'aussi beaux vers qu'on en puisse faire; et cela ne me surprend pas, car il est impossible que M. Racine en fasse de méchants [4] ». Après *Phèdre*, le *Mercure galant* est aussi élogieux : « M. Racine est toujours M. Racine, et ses vers sont trop beaux pour ne pas donner à la lecture le même plaisir qu'ils donnent à les

enfants et moi? » *Richard III*, sc. XV. Traduction Fr. Victor Hugo, p. 378. — Dans Racine,

Il vous faudra, Seigneur, courir de crime en crime. (II, 319, 1344.)

Dans Shakespeare : « Je suis si loin dans le sang, que le crime entraîne le crime. » (*Ibid.*, p. 385.)

1. VI, 382-384.

2. Sa première œuvre critique est de 1674. — Cf. Doncieux, p. 177, note ; la première lettre où Racine parle du Jésuite est de 1676.

3. VI, 608 ; VII, 157. — Cf. Doncieux, p. 108, 111.

4. Cité dans Racine, II, 226.

entendre réciter au théâtre[1] ». Enfin d'Olivet fait de notre auteur considéré comme écrivain le plus bel éloge que l'on puisse accorder à un poète : « Il y a moins à reprendre dans Racine... que dans nos ouvrages de prose les plus estimés[2] ». Cela ne veut pas dire que Racine était un puriste à la manière de Vaugelas, cherchant sa seule loi dans le bon usage, ni qu'il visait seulement à la correction, ce qui est à la portée d'une honnête médiocrité. Il élargissait les règles de la langue consacrées jusqu'à lui. Il ajoutait à l'usage, ou, pour reprendre la remarque de son fils qui l'a parfaitement jugé, « il avait sur les règles de la langue toute la science du plus habile grammairien, et n'a jamais écrit en grammairien. Il brave souvent les règles qu'il connaissait bien, et il les brave pour servir la langue, dont il méprisait les règles, quand il en consultait le génie [3] ». Comme exemple, L. Racine cite ces deux vers :

Vous les verriez plantés jusque sur vos tranchées,
Et de sang et de morts vos campagnes jonchées. (I, 544, 454.)

Puis il ajoute : « Il est vrai qu'on ne dit point des campagnes jonchées de sang. Il est encore vrai que la construction n'est pas exacte, et qu'il n'y aurait plus rien à critiquer si le poète eût dit :

Vous les verriez plantés jusque sur vos tranchées,
Et vous verriez de morts vos campagnes jonchées.

« Il n'a pas ignoré que cette manière était plus grammaticale, il a choisi l'autre comme plus poétique [4]. »

Ce n'est pas que, dans ses audaces, Racine ait poussé la confiance jusqu'à l'infatuation et l'entêtement. Il corrigeait perpétuellement ses pièces, même après l'impression [5]. Il acceptait les observations les plus moqueuses. On sait toutes les corrections qu'il fit subir à son *Andromaque*, après et d'après les critiques de Subligny, dans sa *Folle Querelle* [6]. On voit qu'il n'avait pas attendu pour mettre à

1. *Mercure galant*, numéro d'avril 1677 (p. 74, 75).
2. *Remarques sur la langue française* (éd. de 1771, I, 222).
3. Remarques, I, 8.
4. *Ibid.*, I, 88.
5. « Mon père brûla un exemplaire de ses tragédies plein de changements qui avaient pour objet la pureté de la langue, et qu'il avait écrits sur cet exemplaire lorsqu'il méditait une édition plus correcte et plus conforme à ses intentions. Il crut devoir faire à la religion le sacrifice d'un travail qui n'avait eu pour but qu'une gloire dont il se sentit alors entièrement détaché. » L. Racine, dans les *Mémoires de l'Académie*, XV, 205.
6. Cf. Fournel, *les Contemporains de Molière* (III, 488-491).

profit les attaques de ses ennemis l'épître de Boileau sur leur utilité.

Nous arrivons enfin à celui que la légende représente comme le Mentor de Racine. Peut-être faudrait-il en rabattre un peu, et rendre aux deux amis leur véritable posture, en critiquant surtout le témoignage de Louis Racine qui, malgré toute sa piété filiale, s'est acharné, on ne voit vraiment pas pourquoi, à faire du plus grand des deux poètes le très humble disciple de l'autre.

La première apparition de Boileau dans la vie de Racine date de 1663. Racine a fini *la Thébaïde* qu'on va bientôt jouer; il écrit à l'abbé Le Vasseur, probablement à propos de son ode à la Renommée, et certainement au sujet de critiques faites par Boileau : « Je suis... fort obligé à l'auteur des remarques, et je l'estime infiniment. Je ne sais si il ne me sera point permis quelque jour de le connaître » (VI, 508). Deux ans plus tard, à l'époque d'*Alexandre*, ils sont déjà très étroitement liés. On les trouve à l'Hôtel de Nevers, lisant, l'un une partie de sa nouvelle tragédie, l'autre ses satires (I, 487). Mais nous n'avons encore aucun détail sur la prétendue influence de Boileau. Nous trouvons le premier document intéressant, à propos de l'*Andromaque*, si supérieure à l'*Alexandre*, qu'elle semble écrite par un autre auteur. Louis Racine dit dans ses Remarques, en constatant les progrès de la versification, si forte et si harmonieuse à la fois : « Cette vigueur lui fut inspirée par Boileau devenu son intime » (I, 104); et dans ses Mémoires sur la vie de son père il affirme le même fait : dans l'*Alexandre*, « le jeune auteur s'y livrait encore à sa prodigieuse facilité de rimer. Boileau sut la modérer par ses conseils, et s'est toujours vanté de lui avoir appris à rimer difficilement.... *Andromaque* fit connaître que le jeune poète à qui Boileau avait appris à rimer difficilement, avait en peu de temps fait de grands progrès » (I, 228-230). Un peu plus loin, il revient encore à la charge : « Ce fut en remarquant combien les vers de *Britannicus* étaient travaillés, qu'il dit pour la première fois ce qu'il a souvent répété : C'est moi qui ai appris à M. Racine à faire des vers difficilement » (I, 241).

Sans doute L. Racine trouve que l'auteur du *Bolæana* va un peu trop loin quand il parle de la sévérité de Boileau pour les vers de *Bajazet*[1]. Mais il apporte encore un argument à l'appui de cette

1. I, 241 ; cf. II, 467.

thèse si invraisemblable, l'omnipotence de Boileau sur Racine, à propos du *Britannicus* : « Ces deux amis avaient un égal empressement à se communiquer leurs ouvrages avant que de les montrer au public, égale sévérité de critique l'un pour l'autre, et égale docilité.... Je remarquai alors le sévère jugement de ce grand critique, et quel avait été son empire sur son ami, puisqu'il ne doutait point de la docilité avec laquelle il eût sacrifié une scène si brillante [1]. »

Que Racine ait suivi les conseils de Boileau pour la conduite de ses pièces, la chose est très naturelle : un esprit judicieux incapable de composer lui-même une œuvre dramatique est parfaitement capable de découvrir un défaut dans un chef-d'œuvre. Un homme de goût qui ne pourrait pas mettre un vers sur ses pieds peut fort bien, à l'occasion, indiquer à un poète une tache à effacer. Mais de là à croire que Racine versificateur est l'élève de Boileau, il y a très loin. Sans doute Racine estime certains détails dans l'*Art Poétique* de son ami [2]. Mais nous ne savons pas du tout s'il aurait contresigné toutes ses théories sur la tragédie ni sur l'alexandrin. Ne cède-t-on pas, en admettant volontiers ces assertions qui nous montrent Racine sous la férule de Boileau, à cette tentation si répandue de diminuer un grand homme en le montrant soumis à l'ascendant d'un plus petit que lui? Pourquoi placer près de Racine une espèce d'Éminence grise?

Peut-être Racine a-t-il subi d'abord l'influence de Boileau, comme Corneille celle de Malherbe. Mais, dans les deux cas, le génie a élargi les préceptes trop étroits forgés par le talent. Le créateur a secoué les entraves que prétendait lui imposer le critique, entraves tellement pesantes que si Corneille et Racine s'étaient condamnés à les supporter, ils auraient eu à peine la force et le temps de composer chacun un ou deux chefs-d'œuvre. Qu'est-ce que leur art y eût gagné en qualité? Presque rien. Et l'on voit ce qu'il aurait perdu comme quantité. Heureusement, si les Malherbe et les Boileau font des prosodies, les Molière et les Racine les défont.

Racine n'est pas un versificateur, mais un poète. Quoi qu'en dise d'Alembert [3], il ne transforme pas sa prose en vers, ce qui n'a jamais

1. I, 241, 242; *Remarques*, I, 121, 122.

2. « Ce que vous dites des esprits médiocres est fort vrai, et m'a frappé, il y a longtemps, dans votre *Poétique*. » (VII, 44, 45.)

3. « Despréaux écrivait ordinairement ses ouvrages en prose avant que de les mettre en vers. On assure que Racine en usait de même pour ses tragédies. » (*Histoire des membres de l'Académie Française*, I, 68.)

été de la poésie. Il est réellement inspiré, et compose ses vers en proie à un véritable délire poétique : « Quand mon père, dit Louis Racine, avait un ouvrage à composer, il allait se promener; alors, se livrant à son enthousiasme, il récitait ses vers à haute voix ; travaillant ainsi à la tragédie de *Mithridate* dans les *Tuileries*, où il se croyait seul, il fut surpris de se voir entouré d'un grand nombre d'ouvriers, qui, occupés au jardin, avaient quitté leur ouvrage pour venir à lui. Il ne se crut pas un Orphée, dont les chants attiraient ces ouvriers pour les entendre, puisqu'au contraire, au rapport de M. de Valincour, ils l'entouraient, craignant que ce ne fût un homme au désespoir, prêt à se jeter dans le bassin » (I, 301). Cette seule anecdote suffirait à révoquer en doute tout ce que Louis Racine nous raconte autre part sur la fameuse recette : pour faire des vers faciles, faites-les difficilement. Nous verrons, par le détail de toute l'étude qui va suivre, jusqu'à quel point il faut en rabattre, de cette histoire, de cette légende.

II

La Quantité.

Pour la quantité, d'abord, Racine ne doit rien à Boileau : comme tous les grands poètes de son temps, il se conforme à l'usage, à la prononciation courante. La seule particularité notable chez lui est une tendance à opter pour la façon de prononcer la plus douce, la plus coulante, la plus musicale.

Pour les diphtongues, il est rare qu'il fasse la synérèse, à moins d'une raison particulière. Dans ce vers,

> Si du grand prêtre *Aaron* Joad est successeur (III, 606, 33),

il n'y a pas de dureté, puisque, dit Louis Racine, « nous écrivons toujours *Aaron* quoique nous prononcions *Aron* [1] ».

On sait que la combinaison de l'*i* avec une autre voyelle est le seul cas qui présente quelque intérêt. En pareille matière, Racine se règle sur son oreille, faisant ou non la diérèse, sans autre règle générale que le souci de l'euphonie :

> *Dian—tre!* l'amour vous tient au cœur de bon matin. (II, 154, 126.)
> Je ceignis la *ti—are,* et marchai son égal. (III, 659, 954.)

1. *Remarques*, II, 262.

Pour le son *ié*, Racine n'a pas non plus de loi fixe : s'il met :

Vous *fuy—iez* un hymen qui vous faisait trembler (II, 408, 785),

il écrit aussi :

Parmi ses *alli—és* brigue une indigne place. (I, 546, 510.)
Je sais l'*inqui—étude* où ce dessein vous livre. (I, 528, 65.)
Je ne sais quel *bi—ais* ils ont imaginé. (II, 162, 241.)

Pourtant, lorsque le son *ié* est précédé d'une *r*, Racine fait régulièrement une distinction : si cette *r* est précédée elle-même d'une voyelle, il fait la synérèse :

Vous vous *garde—riez* bien, cruels, de m'épargner. (I, 458, 1097.)
Ne vit plus que pour vous. *Igno—riez*-vous vos lois? (II, 422, 1065.)

Au contraire, si l'*r* est précédée d'une consonne, pour éviter une cacophonie fort désagréable, Racine fait la diérèse :

Ah! mon fils, à ce prix *voudri—ez*-vous régner? (I, 403, 74.)
Comment *souffri—ez*-vous cet horrible partage? (III, 385, 1426.)

Pour les autres cas, on ne peut que les énumérer, en se contentant de constater sans expliquer :

Jamais de ses *li—ens* il ne dégage un prince. (I, 533, 210.)
Et que j'entende dire aux peuples *indi—ens*. (I, 525, 11.)
Pensez-vous que ma haine en soit moins *vi—olente*. (I, 574, 1117.)
Rappelez sa raison, *persu—adez*-le bien. (III, 205, 1075.)

Pour le son *ui*, Racine se conforme tantôt à la prononciation habituelle, tantôt à la tradition des poètes : c'est ainsi qu'il fait *ruine* trissyllabe,

Je sais bien qu'Amurat a juré ma *ru—ine* (II, 484, 85),

et *fui* monosyllabe :

Tout a *fui*, tous se sont séparés sans retour. (III, 666, 1102.)

« Malherbe, dit Louis Racine, faisait *fuir* de deux syllabes, et l'Académie, dans sa critique du Cid, reprit *fui* d'une syllabe. Ménage approuva cette critique, et Vaugelas, qui pensait de même, reprochait aux poètes leur opiniâtreté à faire *fuir* d'une syllabe. Leur opiniâtreté leur a réussi; on ne le fait plus que d'une syllabe [1]. »

Pour l'*e* muet dans le corps d'un mot, Racine suit également

1. *Remarques*, II, 261. — Cf. Thurot, I, 549, 550.

l'usage des poètes. consacré par les prosodistes [1]. Il n'en est pas de même, comme nous l'avons vu déjà dans les autres chapitres, pour l'*e* muet placé à la fin d'un mot au pluriel, ou au singulier, quand cet *e* n'est pas élidé :

> Songez qu'à ce grand roi *promise* par un père. (III, 40, 384.)
> J'ai cru n'avoir au ciel que des *grâces* à rendre. (III, 178, 550.)

Si l'*e* reste tout à fait muet, le vers n'a que onze pieds; si on le prononce, l'oreille est désagréablement surprise [2]. Pourtant les prosodistes, en général, s'occupent peu de cette difficulté. D'Olivet n'en parle que pour les vers chantés. Voltaire, qui lui écrit à ce sujet, n'élargit pas la question [3]. Encore ne se préoccupent-ils tous deux que de l'*e* muet placé à la rime et non pas de ceux qu'on rencontre dans le corps d'un vers. On sait quel effet déplorable produisent dans les vers mis en musique les syllabes muettes finales. On y est habitué, ou plutôt résigné. Il n'en est pas moins vrai que, lorsqu'on entend chanter dans *le Lac*,

> Ainsi le vent jetait l'*écu—mmeu* de tes *ondeu*,

ou dans *la Marseillaise*,

> Mugir ces *féros—sseu* soldats,

cela produit un effet aussi fâcheux que, autrefois, certains vers des chœurs d'*Esther* pour les spectateurs du théâtre de Saint-Cyr :

> O *ri—veu* du Jourdain...
> Sacrés monts, *ferti—leu* vallées
> Par cent *mira—cleu* signalées [4].

C'est bien pis encore quand les vers sont déclamés au lieu d'être chantés, car l'attention n'est pas détournée par la musique. Un habile

1. « L'*e* qui se trouve immédiatement après une voyelle à la pénultième du futur de l'indicatif ou du premier imparfait du subjonctif, ne fait ni ne sert à faire, suivant Richelet, aucune syllabe, en prose ni en vers. » (L. Racine, *Remarques*, I, 134.)

2. « Pour se convaincre de la justesse de cette observation, il suffit d'écouter les poètes eux-mêmes quand ils disent leurs vers. Seulement, il est nécessaire que leur attention ne soit pas éveillée. Quelqu'un faisait remarquer un jour à un poète que dans le premier hémistiche d'*Esther* : *Est-ce toi, chère Elise*, *ce* ne comptait pas pour une syllabe. Il soutint que oui, répéta le vers, et prononça distinctement : Est-*ceu* toi, chère Elise. Quelques moments plus tard, il récita de ses propres vers, et ne fit sentir aucun *e* muet. » (Psichari, *le Vers français aujourd'hui et les poètes décadents*, dans la *Revue Bleue* du 6 juin 1891.)

3. *Remarques sur la langue française*, p. 47, 48, 355, 356.

4. Œuvres de Racine, *Musique*, p. 9.

lecteur escamote la difficulté par une diction un peu emphatique, en élidant ce lourd *e* muet, et en redoublant la consonne qui précède, si bien que l'on entend quelque chose comme ceci :

> Ainsi le vent jetait l'écumm'de tes ondes.
> Célébrer avec vous la fameuzz'journée [1].

Mais cela n'est qu'un palliatif. Aussi voyons-nous les poètes corriger, quand ils le peuvent, cette véritable faute de quantité. Victor Hugo, qui avait commencé par écrire ceci :

> Les *bronzes* ont tonné comme au jour des combats [2],

supprime cette tache dans l'édition ne-varietur :

> Les *canons* ont tonné comme au jour des combats [3].

Racine fait de même, lorsque la chose est possible. Ainsi, jusqu'en 1668, il laisse subsister ce vers si dur,

> Par quels *charmes* après tant de tourments soufferts.

Puis il se corrige :

> Par quel *charme* oubliant tant de tourments soufferts. (II, 42, 31.)

Là où il n'a pas supprimé cette faute de lèse-oreille, on peut se demander comment il prononçait. Nous l'ignorons. Mais nous pouvons supposer qu'il avait trouvé un procédé quelconque pour satisfaire doublement l'oreille, en lui faisant distinctement percevoir les douze syllabes qu'elle attend, et en ne lui imposant pas de son désagréable, lui qui évitait si soigneusement tout ce qui pouvait, dans son vers, altérer l'harmonie.

1. En un mot, il faut suppléer à la durée de cette syllabe muette qu'on ne peut faire entendre par une durée équivalente ajoutée à la durée normale de la syllabe accentuée qui précède : en indiquant par des numéros la durée de chaque syllabe, et en lisant tout haut les deux exemples suivants, on remarquera que le premier

1	1		1	1	1	1
mit	Clau	-	de	dans	mon	lit.

est ridicule, que le second est assez naturel :

1	1 — 1	1	1	1
mit	Claud d'	dans	mon	lit,

et que le compte des syllabes est aussi exact dans le second que dans le premier. En prononçant cet hémistiche, tout en faisant marcher un métronome, on arrive des deux façons à prononcer *lit* au sixième temps.

2. *Conservateur littéraire*, III, 84.

3. *Odes et Ballades*, I, 90.

III

Hiatus. Cacophonie. Vers monosyllabiques.

Bien entendu, on ne trouve pas dans ses œuvres sérieuses un seul hiatus. Les exemples qu'on en pourrait citer figurent dans les vers de la première jeunesse, dans ses billets à Vitart :

> J'*ai* aussi le manche agréable. (IV, 200, 17.)
> Il n'*y* a tête qui résiste. (IV, 201, 40.)

On serait en droit de supposer qu'il considérait l'hiatus comme tolérable dans les vers familiers, les plaisanteries rimées, car, dans les épigrammes sur la signature du formulaire qui sont de 1664, et qu'on lui attribue vraisemblablement [1], on trouve l'hiatus suivant :

> Non que je l'aye ou *vu* ou lu. (IV, 228, 47.)

De même dans *les Plaideurs* :

> Tant *y* a qu'il n'est rien que votre chien ne prenne. (II, 203, 711.)

Dans les tragédies, on ne rencontre que le faux hiatus d'une voyelle devant *oui*, très rarement, et au début seulement :

> Oui, oui, cette vertu sera récompensée. (I, 437, 671.)
> Croyez-vous la fléchir? — Oui, oui, mon cher Attale. (I, 479, 1421.)
> Oui, oui.... Mon frère vient; et nous allons apprendre. (I, 557, 729.)
> Oui, oui, si mon amour ne peut rien obtenir. (I, 583, 1303.)
> Oui, oui, Porus, mon cœur n'aime point à demi. (I, 592, 1479.)
> Oui, oui, vous me suivrez, n'en doutez nullement [2].

Quant aux hiatus qui sont insuffisamment évités par un *e* tout à fait muet, ils sont fort rares dans Racine. A propos de ces deux vers,

> Hector tomba sous lui, *Troi'*expira sous vous (II, 48, 148);
> Allez donc, et portez cette *joi'*à mon frère (II, 317, 1303),

Marmontel dit : « Il y a peu d'hiatus aussi rudes que celui de ces deux vers : la règle qui permet cette élision et qui défend l'hiatus est

1. Cf. la notice, IV, 224.
2. II, 69, 591. « *Oui*, particule affirmative, se prononce quelquefois comme s'il y avait une *h* aspirée », etc. D'Olivet, I, 54. — « Le dictionnaire de Trévoux dit que la voyelle qui précède *oui* doit naturellement se perdre, qu'il est libre cependant de dire *je crois que oui* ou *je crois qu'oui*.... — Il faut dire *que oui* et non pas *qu'oui*. Ainsi la voyelle ne se perdant pas devant cet adverbe, on dit fort bien en vers *oui oui*. » L. Racine, *Remarques*, I, 144, 145.

donc une règle capricieuse, et aussi peu d'accord avec elle-même qu'avec l'oreille qu'elle prive d'une infinité de douces liaisons [1]. » Ce qu'il faudrait remarquer surtout, c'est la rareté de pareilles rencontres. De même pour les syllabes nasales qui se suivent :

Et doit-il être enfin plus facile *en un au*tre. (I, 439, 727.)
Après *un an en*tier de supplice et d'absence. (I, 416, 308.)
Pourquoi d'*un an en*tier l'avons-nous différé. (II, 50, 206.)

On a déjà remarqué que ces taches sont plus rares chez Racine que chez d'autres [2]. Il en est de même pour l'allitération :

Le soin de mon repos me fit troubler *le leur* [3].
Il la verra. Seigneur, bannissez-*le loin d'elle* [4].
Mes promes*ses aux uns* éblouirent les yeux. (II, 311, 1153.)
Et quoiqu'à *ses Césars* fidèle, obéissante. (II, 392, 384.)
Si de tant de malheurs quelque pi*tié te tou*che [5].
*Et tu t'éton*nerais s'ils *étaient* ver*tu*eux [6].

Autant que possible Racine évite ces rencontres désagréables, même quand elles ne sont pas immédiatement rapprochées : il écrit, dans une ode :

La mort répandant ses terreurs
Présentait partout à ma vue
Et ses tourments et ses horreurs;

puis il propose à un correspondant resté inconnu la correction suivante :

Tout l'appareil de ses horreurs,

et ajoute : « Lequel aimeriez-vous mieux, Monsieur? Dit-on *pré-*

1. Œuvres, IV, 591. — Cf. Edélestand du Méril, p. 171, note.
2. « L'abbé de Dangeau trouvait que c'était là de véritables hiatus : « En sortant de l'Académie, je pensai en moi-même que... un poète normand s'apercevrait moins qu'un autre de ces sortes de baillements. Et pour voir si j'avais bien rencontré, je lus le *Cinna* de Corneille et le *Mithridate* de Racine, je marquai soigneusement tous les endroits où le choc de mes voyelles sourdes avec d'autres voyelles faisait des bâillements : j'en trouvai vingt-six dans *Cinna*, et je n'en trouvai que onze dans *Mithridate*. » (D'Olivet, I, 57-58.)
3. II, 95, 1080. « Vaugelas observe qu'Amiot fait souvent une faute plutôt que de dire *le leur*, pour éviter la cacophonie des deux *ll*, en quoi il dit qu'il a tort, parce qu' « il vaut mieux satisfaire l'entendement que l'oreille, et qu'il ne faut « avoir égard à celle-ci qu'on n'ait premièrement satisfait l'autre. » (L. Racine, *Remarques*, I, 148.)
4. « Ce *le loin* paraît dur. » (L. Racine, *Remarques*, I, 270.)
5. « Ma critique sur ce vers n'aurait pour objet que ces trois *t* qui causent une dureté. » (L. Racine, *Remarques*, I, 439.)
6. I, 400, 34. « Hémistiche dur par le choc des trois *t*. » (L. Racine, *Remarques*, I, 44.)

senter des tourments à la vue de quelqu'un? D'un autre côté, *partout* et *tout l'appareil* [1]. »

A plus forte raison tâche-t-il de supprimer ces répétitions quand elles se suivent immédiatement : « vous *attend en* ces lieux » devient « vous attend *dans* ces lieux » (I, 584, 1335).

En somme cette faute est très rare chez lui. Rien d'étonnant à ce que, à raison même de leur rareté, on ait cherché à voir dans les cas que Racine a laissés subsister, non pas une faute, mais une intention. Aussi a-t-on prétendu expliquer comme des effets d'harmonie imitative un certain nombre de vers où apparaissent des allitérations :

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes. (II, 124, 1638.)

« Le poète, remarque Louis Racine, en multipliant la lettre *s* dans ce vers, a eu attention à l'harmonie imitative. » De même pour celui-ci :

« Et quand Dieu de vos bras l'arrach*ant sans* retour. (III, 684, 1436.)

« le poète pouvait mettre :

« Et quand Dieu l'arrachant de vos bras sans retour,

pour éviter ce son dur, *arrachant sans*; mais il l'a au contraire recherché [2]. » C'est bien possible, mais ce n'est pas certain. Nous avons déjà vu quelle défiance on doit montrer pour ce genre de remarques qui fait honneur plus à l'ingéniosité du commentateur qu'au génie de l'auteur. Nous verrons au chapitre de la césure la véritable source de l'harmonie racinienne. Pour la question qui nous occupe ici, nous devons faire les plus expresses réserves.

Il arrive trop souvent, lorsque l'on commente une pièce isolée de Racine, qu'on attache une importance extraordinaire à un détail, parce qu'on manque de termes de comparaison. On sait la réputation surfaite de ce vers de *Phèdre* :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. (III, 368, 1112.)

Même dans de bonnes éditions classiques, on souligne « l'harmonie de ce vers exclusivement composé de monosyllabes ». Il n'a rien

1. IV, 139 et note 2.
2. L. Racine, *Remarques* (I, 155; II, 264).

pourtant de bien remarquable si on le replace dans la liste des vers monosyllabiques de Racine [1] :

Mais il me reste un fils, et je sens que je l'aime. (I, 446, 871.)
La terre a moins de rois que le ciel n'a de dieux. (I, 480, 1448.)
Un coup de foudre est tout ce que je veux de vous. (I, 483, 1504.)
Ne puis-je rien pour moi quand je puis tout pour lui. (I, 563, 848.)
On fait plus, et l'on veut que je t'aime à mon tour. (I, 571, 1164.)
Hé bien! c'est donc en roi qu'il faut que je vous traite. (I, 593, 1501.)
Non, je n'ai pas bien dit tout ce qu'il faut lui dire. (II, 74, 674.)
Dans le fond de ton cœur je sais que tu me hais. (II, 336, 1677.)
Quand je fais tout pour lui s'il ne fait tout pour moi. (II, 494, 320.)
Il y va de ma vie, et je ne puis rien dire. (II, 556, 1646.)
Je ne veux que les voir; je ne veux qu'à leurs yeux. (III, 86, 1445.)
Il sait tout ce qui fut et tout ce qui doit être. (III, 174, 458.) [1028.)
C'est pour lui que l'on tremble, et c'est moi que l'on craint. (III, 203,
Hé quoi! ne vois-tu pas tout ce qu'on fait pour elle? (III, 207, 1113.)
Pour vous à qui des Grecs moi seul je ne dois rien. (III, 219, 1383.)
Mon fils n'a plus de père, et le jour n'est pas loin. (III, 338, 587.)
Dans le trouble où je suis je ne puis rien pour moi. (III, 356, 912.)
Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis. (III, 361, 1004.)
Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. [1495.)
Mon fils n'est plus? Hé quoi? Quand je lui tends les bras. (III, 388,
Au seul son de sa voix, la mer fuit, le ciel tremble. (III, 480, 225.)
Que ma bouche et mon cœur et tout ce que je suis. (III, 512, 771.)
Hé quoi! vous de nos rois et la femme et la mère. (III, 631, 447.)
Ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois. (III, 632, 458.)
Le ciel est juste et sage et ne fait rien en vain. (III, 636, 558.)
Soit qu'elle eût même en lui vu je ne sais quel charme. (III, 656, 884.)

Dans cette liste, d'une trentaine de vers, on ne découvre aucune adaptation spéciale de la forme à l'idée. Il serait donc un peu naïf d'attacher de l'importance à ce fait que tous les mots sont d'une syllabe [2]. Ces vers ne sont ni plus ni moins doux que les autres. La

1. Pourtant je reconnais que ce vers est plus souvent cité que d'autres : mais est-ce à sa forme qu'il le doit, ou à l'idée qu'il contient? En voici, à coup sûr, un usage curieux. Le 29 fructidor an II (15 septembre 1794), David écrit de la prison du Luxembourg au Comité de Sûreté générale :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

« Je demande donc, Représentants du Peuple, que le comité veuille bien s'occuper enfin de l'examen de ma conduite. » (Dauban, *Paris en 1794*, p. 533.) On en pourrait encore trouver une transposition dans ce passage des *Mémoires* de Buzot : « La douce fraîcheur d'une belle nuit d'été n'est pas plus pure que les derniers jours de ma vie. » (Ed. Dauban, p. 38.)

2. « Plusieurs monosyllabes de suite font un son dur dans la langue latine, et font au contraire un son doux dans la nôtre. Vaugelas en dit la raison : comme la langue latine a peu de monosyllabes, leur petit nombre est cause

seule réflexion que l'on puisse faire, est celle-ci : Racine, puisqu'il les a conservés en si grand nombre, les trouvait aussi harmonieux que d'autres, car L. Racine avait raison d'appeler son père « un poète si attentif à la douceur de la prononciation [1] ».

IV

La Rime.

Cet éloge a la valeur d'un jugement motivé sous la plume de L. Racine qui, nous l'avons vu plus haut, rend toujours hommage à ce qu'il croit la vérité, même quand elle pourrait diminuer la valeur de son père. Je n'ai pas cité tous les passages où il insiste sur les obligations de Racine envers Boileau. La seule chose vraisemblable dans cette histoire, c'est que Boileau, érigeant en règle la difficulté qu'il ressent lui-même à rimer, essaye de former Racine à son image : « Boileau se vanta toute sa vie d'avoir appris à mon père à rimer difficilement : à quoi il ajoutait que des vers aisés n'étaient pas des vers aisément faits. Il ne faisait pas aisément les siens, et il a eu raison de dire :

> Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois.

Un de ses amis le trouvant dans sa chambre fort agité, lui demanda ce qui l'occupait : Une rime, répondit-il; je la cherche depuis trois heures! [2] »

Je serais tenté de supposer que Racine, par affection pour Boileau, exagérait courtoisement les services que lui rendait son ami, puisque, au témoignage désintéressé de l'abbé Du Bos, il reconnaissait avoir beaucoup appris du grand critique [3].

qu'on les remarque.... Notre langue étant au contraire abondante en monosyllabes, plusieurs se peuvent trouver ensemble sans choquer notre oreille. » L. Racine, *Remarques*, II, 140-141.

1. *Id.*, *ibid.*, II, 266.

2. *Id.*, *Mémoires*, I, 263.

3. « Je me souviens de ce que dit M. Despréaux à M. Racine, touchant la facilité de faire des vers. Ce dernier venait de donner sa tragédie d'*Alexandre*, lorsqu'il se lia d'amitié avec l'auteur de l'Art Poétique. Racine lui dit en parlant de son travail, qu'il trouvait une facilité surprenante à faire ses vers. — Je veux vous apprendre à faire des vers avec peine, répondit Despréaux, et vous avez assez de talent pour le savoir bientôt. — Racine disait que Despréaux lui avait tenu parole. » (Du Bos, 2[e] partie, § 9, II, 111.) D'Alembert semble avoir aperçu,

Peut-être pourtant aurait-il été fâché qu'on le prît trop exactement au mot, et qu'on attribuât au talent et à l'influence de Boileau, son propre génie poétique, « cette versification que le poète fit admirer quand il eut appris de Boileau à rimer difficilement [1] ». On n'est pas très surpris de constater que Despréaux répétait son mot à qui voulait l'entendre, sans trop se mettre en peine de concilier son précepte avec son admiration pour la facilité avec laquelle Molière rimait des vers faciles. Mais on peut s'étonner de l'insistance avec laquelle L. Racine s'acharne sur cette anecdote. Du reste, pour trancher le débat, il suffit de comparer les vers que Racine a composés antérieurement à sa liaison avec Boileau et ceux qu'il a écrits depuis : même en supposant (ce qui serait bien peu probable) que, livré à ses seules forces, Racine n'aurait fait aucune espèce de progrès, que toute la supériorité de facture des vers d'*Alexandre* et d'*Andromaque* sur ceux de *la Thébaïde* serait uniquement due aux conseils de Boileau, ce qui serait faire la part aussi large que possible à celui-ci, et la partie aussi belle qu'ils la pourraient désirer à ceux qui seraient tentés de prendre au pied de la lettre les assertions de Louis Racine, on ne pourrait conclure qu'une seule chose : c'est que Boileau aurait appris à son ami à rejeter non pas les rimes *faciles*, mais les rimes insuffisantes, à ne pas se contenter de la première assonance venue, la plus faible pour l'oreille, ou la plus connue, de ces rimes qui n'excitent aucune surprise quand on les entend, ou même que l'on voit venir d'avance. Boileau, en somme, aurait amené Racine à suivre indirectement les leçons de Malherbe.

En effet, si l'on a le droit de citer aux débats des vers de la première jeunesse, on pourrait constater chez Racine une tendance à se satisfaire au début avec de simples assonances : il écrit à son cousin Vitart, avant 1659 :

> Lisez cette pièce ignorante
> Dont la phrase si peu coulante
> Ne fait voir que trop clairement,
> Pour vous parler sincèrement,
> Que je ne suis pas un grand maître
> En cette manière de lettre....

mieux que tout autre, la secrète raison de l'attitude de Racine vis-à-vis Boileau : « L'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie* eut constamment, soit par déférence, soit par adresse, la complaisance de laisser la première place à celui qui se vantait d'avoir été son maître. » (*Histoire*, etc., I, 48, 49.)

1. L. Racine, *Remarques*, I, 79-80.

Il n'y a tête qui résiste
Aux traits de ces puissants balistes....
Il est maître, il est philosophe :
Malheur à celui qui l'accroche!
Mais taisons-nous; ne disons mot,
De peur qu'il ne nous traite en sot,
Que ses arguments ne nous montrent
Que déjà les cornes nous montent [1].

Sans doute de pareilles pauvretés peuvent être récusées, comme ne faisant réellement point partie des œuvres poétiques de Racine. Il n'en est pas moins vrai que cette pièce est un point de départ, et permet d'expliquer toutes les faiblesses de facture de *la Thébaïde* où l'on remarque, dit Louis Racine, « cette grande facilité à rimer à laquelle un jeune homme s'abandonne [2] ». On voit en effet, dans cette première tragédie, de ces rimes que Malherbe proscrivait, comme ayant quelque convenance entre elles :

Et qu'affectant l'honneur de céder le dernier,
L'un ni l'autre ne veut s'embrasser le premier. (I, 452, 990.)

« L'auteur, dit Louis Racine, ne se pardonnera plus cette rime [3]. » Il s'interdira également dans la suite des assonances si faibles que ni l'oreille ni l'œil ne sont satisfaits : à ce moment il croit rimer, quand il écrit :

Je veux, pour donner cours à mon ardente haine,
Que sa fureur au moins autorise la mienne. (I, 449, 940.)

Plus tard, en revoyant ses œuvres, Racine supprime ces faiblesses, lorsque le travail de remaniement ne lui paraît pas trop considérable, et hors de proportion avec l'importance de la faute à corriger : « Dans les différentes leçons de cette pièce, dit son fils, on remarque que le poète a changé plus d'une fois cette mauvaise rime : celle-ci lui est échappée [4]. » En effet Racine laisse subsister, jusqu'en 1664, ceci :

Et j'abandonnerais avec bien moins de peine
Le soin de mon salut que celui de ma haine.

En 1697, il dira :

Quoi! Je négligerais le soin de ma vengeance,
Et de mon ennemi je prendrais la défense? (I, 444, 835.)

1. T. IV, p. 200, v. 1-8, 40-41, 48-53.
2. *Remarques*, I, 40.
3. *Ibid.*, I, 51.
4. *Id.*, *ibid.*

La rime très pauvre de *retienne* avec *inhumaine* s'enrichit plus tard :

> Mes frères, arrêtez. Gardes, qu'on les retienne;
> Joignez, unissez tous vos douleurs à la mienne. (I, 465, 1195.)

Quelquefois, au lieu de refaire un vers ou deux, Racine emploie un moyen plus radical : il ne se contente pas de remplacer une rime douteuse par une meilleure, il supprime un quatrain entier pour effacer une faute contre l'exactitude [1]. Sa revision du reste n'est pas très minutieuse : il laisse subsister quelques-unes de ces faiblesses. A l'exemple cité par Louis Racine et reproduit plus haut il faut ajouter le suivant :

> Je saurai t'épargner une chûte si vaine.
> Ah! ta chûte, crois-moi, précédera la mienne. (I, 463, 1163.)

Dès *Andromaque*, Racine atteint la perfection de son art : si nous en croyions son fils, trop modeste pour son père, cette pièce aurait fait « connaître que le jeune poète à qui Boileau avait appris à rimer difficilement, avait en peu de temps fait de grands progrès [2] ». Ces progrès incontestables sont-ils le fait du maître ou de l'élève? Une simple hypothèse permettra de répondre : figurons-nous qu'au lieu de donner ses conseils à *Jean* Racine, Boileau ait prodigué ses leçons à *Louis* Racine : il n'aurait probablement pas été tenté de le réclamer bien haut comme son disciple, et ne se serait pas vanté de lui avoir appris à composer fortement des vers faibles.

Si notre Racine, grand poète de naissance, est devenu un excellent versificateur, on peut penser maintenant que Boileau n'y est pas pour grand'chose. Ce dernier a peut-être amené Racine à être plus difficile pour ses rimes qu'il ne l'était tout d'abord; il a hâté chez son illustre ami une évolution qui se serait faite sans ses conseils, plus lentement peut-être. Grâce à Boileau, le mérite de la pensée, qui appartient tout entier à Racine, a été de bonne heure mis en valeur par certaines qualités de la rime : la fin du vers n'a pas été une chute; au contraire, c'est là que la pensée s'est relevée [3] : on peut accorder que c'est grâce à Boileau que ce

1. I, 455, note 1.
2. *Mémoires*, I, 229, 230.
3. « Je prendrai comme exemple ces vers de Racine :

> Son visage odieux m'afflige et me poursuit,
> Et mon esprit troublé le voit encor la nuit.

mérite a été atteint par Racine plus rapidement qu'il ne l'aurait pu faire tout seul. Mais ce serait une chimère de penser que Racine eût été moins grand poète si Boileau n'avait pas existé. Peut-être eût-il été, comme versificateur, satisfait de lui-même à moins de frais, et découvririons-nous chez lui un plus grand nombre de ces petites taches qui ont excité plus d'étonnement, ce semble, que la chose n'en méritait : dans Esther, *vous* rime avec *nous*, ce qui est assez commun, je l'avoue ; et de plus l'une de ces deux rimes est à la fin d'un acte, l'autre au commencement de l'acte suivant [1]. On trouve encore dans *Bajazet* quatre rimes féminines de suite :

Il peut l'avoir écrit sans m'avoir offensée.
Il peut même... Lisons, et voyons sa pensée :
« .... Ni la mort, ni vous-même,
Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime,
Puisque jamais je n'aimerai que vous. »
Ah! de la trahison me voilà donc instruite!
Je reconnais l'appas dont ils m'avaient séduite. (II, 537, 1265.)

L'habitude qu'ont les tragiques de ne pas compter les lettres dans la suite des alexandrins, de les écrire en vers libres, ou même en

Ce matin j'ai voulu devancer la lumière;
Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle; mais son œil
Conservait sous la cendre encor le même orgueil.

« Ce tableau n'est-il pas composé suivant toutes les règles, et admirablement combiné pour produire l'effet de fascination? Sur un fond obscur et terreux, où l'on entrevoit des lambeaux de vêtements à peine indiqués, nous voyons une face livide, et au milieu cet œil, cet œil unique, étincelant :

Revêtu de lambeaux... tout pâle... mais son ŒIL!

Au moment où le poète frappe ce mot décisif, la suggestion verbale s'opère; notre vision, jusque-là flottante et indistincte, se fixe tout à coup, et notre pensée s'immobilise dans la contemplation de ce tableau imaginaire, si bien centré et dégradé. » P. Souriau, *la Suggestion dans l'Art*, p. 216.

1. Courons, fuyons, retirons-nous
A l'ombre salutaire
Du redoutable sanctuaire.

ACTE V, sc. 1.

Cher Zacharie, hé bien! que nous apprenez-vous? (III, 687-688.)

« Ce vers n'en a pas d'autre dans l'acte pour rimer avec lui. L'Académie n'en a rien dit; c'est d'Alembert qui a fait une note sur ce sujet. Il a dit : « Le premier vers du cinquième acte rime avec l'antépénultième du précédent. Racine a cru pouvoir en user ainsi, parce que le chœur lie les deux actes ensemble, et que Salomith, qui termine le quatrième acte, commence le cinquième. » La Rochefoucauld-Liancourt, *Études littéraires et morales de Racine* (1856), I, 230, note.

prose, excuse l'irrégularité du début, mais non celle de la fin, car Racine a oublié, distraction singulière, les deux rimes masculines avant ou après la lettre. Il y a pis. A la grande indignation de Castil-Blaze, Racine n'hésite pas à mettre à la suite des rimes féminines qui ne se ressemblent pas, dans les strophes de ses chœurs[1]. En épluchant ainsi les vers de Racine, on finirait bien par y trouver des défaillances [2]. Mais presque toujours ces critiques seraient misérables, et prouveraient simplement que n'ayant pas le sens de la poésie, on essaye d'y suppléer par la connaissance de la versification. Or la poésie chez Racine domine la versification. Le poète ne sacrifie pas sa pensée à de vains scrupules de forme. Il n'appartient pas à la Maison Malherbe, Boileau successeur, mais à l'École des grands poètes. Or presque toujours les grands poètes sont de médiocres rimeurs, et Racine ne fait pas exception à la règle. Sans doute la rime est chez lui, comme chez tous nos poètes, l'élément primordial du vers, et ses alexandrins, privés de l'assonance, deviennent aussitôt sourds et muets [3]. Pourtant sa rime est rarement riche. Elle est tout au plus suffisante pour l'œil. D'après son fils, Racine, « si sévère sur la rime dans ses tragédies », se serait « donné quelque liberté dans une comédie [4] ». En effet, on trouve dans *les Plaideurs* :

> Il nous le fait garder jour et nuit, et de près :
> Autrement, serviteur, et mon homme est aux plaids. (II, 148, 42.)

Au contraire, pour la tragédie, nous le voyons corriger quelquefois, dans ses rééditions, les libertés excessives qu'il s'était d'abord données. Il reprend ces deux vers,

> La jalouse fierté que son nom m'inspirait
> M'avait déjà rendu son ennemi secret,

1. « Cette licence damnable, ce défaut insupportable pour une oreille musicienne, Racine l'a reproduit dans les Stances d'*Esther* : *Rois, chassez la calomnie*, qu'il destinait à la musique. » (*Molière Musicien*, II, 8-9.)

2. Edélestand du Méril lui reproche bien, comme un manquement au principe même de l'art, de mettre à la suite des rimes masculines et féminines sur le même son (p. 127, note 2).

3. C'est ce que fait L. Racine, qui éteint les huit premiers vers de *Mithridate*, en les mettant en prose : « Ils ne sont vers ni par les inversions, ni par les épithètes, et il semble que ce ne soit que la rime, quoiqu'elle se présente toujours d'elle-même, qui fasse apercevoir qu'on lit des vers.... Quelle différence pour le plaisir de l'oreille, quand tous ces mots sont rangés dans une mesure soutenue par les rimes. » *Remarques*, I, 487-488.

4. *Remarques*, I, 227.

parce que cette rime lui semble faible, et il refait le premier vers :

Avant qu'il me cherchât, un orgueil inquiet. (I, 535, 240.)

Il ne faudrait pas en conclure qu'il recherche toujours l'exactitude de la rime, comme orthographe. Car il ne craint pas, à l'étonnement de Louis Racine, de mettre :

Par l'excès de leur haine ils semblaient réunis;
Et prêts à s'égorger, ils paraissaient amis [1].
Tant d'autres malheureux dont j'ai causé les maux
Font déjà dans mon cœur l'office des bourreaux [2].
Phœnix même en répond, qui l'a conduit exprès
Dans un fort éloigné du temple et du palais [3].

Mêmes libertés sont prises avec les exigences d'une oreille délicate. Racine manque, et très fréquemment, à la règle de Malherbe qui interdit de faire rimer un monosyllabe et un dissyllabe, c'est-à-dire une diphtongue avec synérèse et une diphtongue où l'on trouve la diérèse. C'est ainsi qu'il fait rimer :
miens avec *indi-ens* (I, 525, 11); *li-ens* (II, 323, 1410); *Lesbi-ens* (III, 175, 471).
siens avec *li-ens* (I, 541, 371).
entretien avec *li-ens* (II, 407, 761).
soutien avec *indi-en* (III, 531, 1115).
dieux avec *furi-eux*, (III, 204, 1060); *ingéni-eux* (III, 163, 244); *injuri-eux* (III, 203, 1040); *odi-eux* (III, 208, 1144); *préci-eux* (II, 339, 1746); *religi-eux* (II, 382, 165);
lieux avec *ambiti-eux* (I, 532, 187); *ingéni-eux* (III, 471, 94); *injuri-eux* (II, 435, 1314); *odi-eux* (III, 312, 152).
mieux avec *injuri-eux* (I, 551, 611).
yeux avec *furi-eux* (I, 580, 1255); *séditi-eux* (II, 311, 1154), etc.,

Pour les rimes en *oi-ai*, le meilleur exemple qu'on en puisse donner figure dans *les Plaideurs* :

Va, je t'achèterai *le Praticien François*.
Mais, diantre! il ne faut pas déchirer les exploits. (II, 175, 369.)

1. I, 472, 1315; « mauvaise rime », dit L. Racine, *Remarques*, I, 53.
2. I, 483, 1511 : « rime que l'auteur ne se permettra plus, et dont on ne trouve point d'exemple chez les poètes exacts à la rime » (*id.*, *ibid.*, I, 54).
3. II, 113, 1455 : « rime qu'il faut mettre dans le très petit nombre de celles que s'est permises un poète si exact » (*id.*, *ibid*, I, 152).

Racine, comme tous les grands poètes du XVIIe siècle, profite de l'ancienne prononciation, tombée en désuétude dans la causerie, mais conservée dans la déclamation [1].

Pour les longues et les brèves, il n'hésite pas à se donner du large, même en ce qui concerne une règle assez plausible de Malherbe dont la formule a été reprise et bien rédigée par d'Olivet : « Une brève, à la rigueur, ne doit rimer qu'avec une brève, ni une longue qu'avec une longue. Toute la licence qu'on peut prendre ne regarde que les syllabes douteuses. » [2] Peut-être au fond Racine avait-il raison de négliger cette loi. Les rimes d'une longue avec une brève ne peuvent être très désagréables que si elles sont rapprochées jusqu'à se toucher, comme dans les ballades par échos :

> Daigne protéger notre chasse,
> Châsse.....
> Archers, mes compagnons de fêtes,
> Faites.....
> Le cerf, s'échappant de plus belle,
> Bêle..... [3]

Mais, lorsque ces rimes contestables sont séparées par toute la longueur d'un alexandrin, il serait d'une critique bien minutieuse, et presque mesquine, de les condamner sévèrement. Pour ces deux vers,

> Son choix à votre front n'imprime point de taches;
> Son amitié n'est point le partage des lâches (I, 526, 41),

L. Racine et d'Olivet sont d'accord pour critiquer : « Je suis étonné, dit le premier, qu'il se soit permis cette rime.... *Princesse* rime à *presse*, parce que la différence de la prononciation n'est pas alors si sensible que dans ces mots *taches* et *lâches* [4] ». D'Olivet est encore plus tranchant : « *ache* long dans *lâche*, *tache* entreprise; hors de là, bref [5] ». Les deux grammairiens ne s'entendent plus pour les finales en *ace*. Si d'Olivet à propos de ces deux vers,

> Madame, au nom des dieux auteurs de notre race,
> Daignez à mon amour accorder cette grâce (III, 191, 810),

1. D'Olivet, p. 234-236.
2. *Id.*, p. 108.
3. *Odes et Ballades*, I, 481.
4. *Remarques*, I, 84.
5. D'Olivet, p. 71.

dit : « *ace* long dans *grâce*, *espace* ou *lace* : hors de là, toujours bref [1] », de son côté Racine trouve que *grâce* peut très bien rimer avec *menace* [2]. A ce compte on ne saurait condamner comme une licence la rime de :

grâce avec *audace* (II, 543, 1394); *place* (II, 62, 437); *race* (III, 191, 810);

disgrâce avec *face* (II, 409, 807); *glace* (II, 287, 707); *place* (III, 35, 295); *trace* (II, 532, 1174).

A plus forte raison devons-nous montrer quelque indulgence pour les autres voyelles longues ou brèves, où ce qui nous semble une faute n'est le plus souvent qu'un changement de prononciation. Nous serions en effet tentés de trouver faibles les rimes suivantes :

Mais nous verrons bientôt si la fière Antigone
Aussi bien que mon cœur dédaignera le trône. (I, 443, 820.)
D'une commune voix ils l'appellent au trône.
Cependant les Persans marchaient vers Babylone. (II, 490, 218.)

Il n'en était pas ainsi au XVIIe siècle. En effet L. Racine ne dit rien sur ces vers : son silence est une première preuve que ces rimes n'avaient alors rien de choquant : d'Olivet confirme cette supposition [3].

Pour le son *è*, la question est assez embrouillée, car sa quantité paraît avoir bien varié depuis Racine jusqu'à nos jours; d'Olivet critique des rimes qui nous semblent très justes, comme *cesse* et *Grèce* [4]; au contraire il trouve très bonnes des rimes qui nous paraissent discutables, comme *extrême* et *diadème* [5]. Les grammairiens ne se sont jamais très bien entendus sur ces nuances de sonorité; la prononciation exacte étant au moins douteuse, c'est le cas d'appliquer aux poètes l'adage « in dubiis libertas », et de ne pas les chicaner sur une facilité qui peut, sans offenser bien vivement l'oreille, nous valoir à l'occasion un beau vers.

Racine à coup sûr l'entendait bien ainsi. C'est en vertu de ce prin-

1. D'Olivet, p. 70.
2. *Remarques*, I, 84.
3. « Long : *thrône*, etc. *Rome* est à excepter » (p. 87). — Cf. Thurot, II, 687 : « Lanoue, Chifflet, Hindret, Buffier, s'accordent à donner pour longue la pénultième en *one* ».
4. « Pour la rime, il faudrait prononcer la *Grèce* comme on prononce la *graisse* » (p. 322).
5. « *eme* douteux dans *crème*. Bref dans *je sème*. Long partout ailleurs » (p. 81).

cipe qu'il s'est permis un certain nombre de rimes normandes. A propos de ces deux vers :

> Son frère plus que lui commence à me toucher :
> Devenu malheureux, il m'est devenu cher. (I, 470, 1272.)

Louis Racine remarque que cette rime, très commune chez Corneille, est très rare chez son successeur [1]. D'Olivet est plus sévère : il trouve fâcheuse la rime suivante :

> Attaquons dans leurs murs ces conquérants si fiers;
> Qu'ils tremblent, à leur tour, pour leurs propres foyers [2].

Telle n'était pas l'opinion courante au XVIIe siècle, au témoignage de Port-Royal [3]. Racine, sans employer souvent ce genre de rime, n'a pas pour lui d'insurmontable aversion, puisqu'il fait rimer :
cher avec *approcher* (III, 359, 972); *arracher* (II, 508, 627); *chercher* (II, 440, 1425); *marcher* (III, 382, 1375).
fier avec *associer* (II, 501, 467).
fiers avec *premiers* [4].

Dans des cas analogues à ces rimes normandes, il est quelquefois bien difficile de savoir si la rime est exacte parce que nous ne savons pas comment Racine prononçait. Ainsi, lorsqu'il met dans ses *Plaideurs* :

> ..... On n'entre point, monsieur.
> C'est bien fait de fermer la porte à ce crieur (II, 190, 550),

on a supposé que la comtesse de Pimbesche prononçait *crieu* : la chose est assez vraisemblable pour une personne de qualité qui, présentée ou non, doit parler comme à la cour : or à Versailles on supprime volontiers l'*r* finale : on dit par exemple un « piqueu » pour un *piqueur*. Partant Léandre doit dire :

> On n'entre point, *meussieu*,

1. *Remarques*, I, 53.
2. III, 60, 834 : « Dans *foyer*, c'est un *e* fermé, après lequel on ne fait point sentir l'*r*, ou du moins on ne la fait sonner que bien peu. Mais dans *fier*, c'est un *e* ouvert, après lequel on fait entendre l'*r* à plein. Ces deux sons étant si différents ne peuvent donc pas rimer ensemble. Car la rime est faite non pour les yeux, mais pour l'oreille. On appelle ces sortes de rimes des rimes normandes, que nos versificateurs les plus exacts se permettaient autrefois, et que l'usage présent ne souffre plus. » (D'Olivet, p. 244, 245.)
3. « Quand l'auteur des Remarques sur la langue française dit que l'*r* des infinitifs aimer, enflammer, etc., ne se prononce point, cela ne se doit entendre que dans la prose. » (Ch. I, article 4.)
4. III, 86, 1426. — Cf. Thurot, I, 61.

à la moderne. En revanche, plus loin nous trouvons :

> Ce néanmoins, messieurs,
> L'ancre de vos bontés nous rassure d'ailleurs. (II, 208, 737.)

Là encore les grammairiens du temps sont embarrassés [1]. A plus forte raison, un moderne ne peut-il rien affirmer.

Il en est de même, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre sur Corneille, pour les sifflantes finales. Au xviie siècle, leur prononciation variait [2]. Actuellement encore, l'usage n'est pas nettement établi. Dans ces deux vers,

> Et qui, si l'on nous fait un fidèle discours,
> Suça même le sang des lions et des ours (III, 206, 1100),

la grande majorité prononce « oursse », et la rime disparaît : seules les personnes qui disent « our », ce qui, d'après Littré, est préférable, déclament correctement ce passage. Pour les noms propres, même les plus célèbres, on ne s'entend pas davantage, pas plus de nos jours qu'au xviie siècle [3]. Racine, lui, paraît avoir éteint la sifflante dans les noms propres, puisqu'il fait rimer *Joas* avec *soldats* (III, 697, 1678); *Xipharès* avec *secrets* (III, 96, 1634); *Lesbos* avec *flots* (III, 172, 403).

Il en est de même pour le *t* final, que le poète ne semble pas avoir fait entendre à la rime, puisqu'il met :

> Un valet manque-t-il de rendre un verre net,
> Condamnez-le à l'amende; ou s'il le casse, au fouet. (II, 196, 613.)
> Jeunes filles, allez : qu'on dise à Josabet
> Que Mathan veut ici lui parler en secret. (III, 654, 845.)

En général, avant de critiquer comme fausse une de ces rimes qui nous étonnent, il faut vérifier s'il n'y a pas là un simple changement de prononciation du temps de Racine au nôtre. On ne doit pas s'étonner de voir le poète faire rimer *champ* avec *Abraham*, parce que, de son temps, on disait : *Abrahan* [4]. On peut encore expliquer

1. « L'*r* se prononce selon le choix et la volonté; il est pourtant plus doux de ne la pas prononcer devant une consonne », dit Oudin en 1633; en 1659. Chifflet écrit : « *Monsieur* peut prononcer l'*r* devant les consonnes, mais il est meilleur de ne la point prononcer » (Thurot, II, 165).
2. Thurot, II, 22-24.
3. Un protestant, dit Domergue, prononce par respect toutes les lettres de Jésus et de Christ. (Thurot, II, 23.) Un catholique croit être aussi respectueux pour son Dieu en prononçant : *Jézu-Kri* : il est vrai qu'il dit aussi *le Kriste*.
4. IV, 231, 165 : « se prononce *Abrahan* » de 1625 à 1639 (Thurot, II, 475).

ces rimes bizarres, en se rappelant que, pas plus au XVII[e] siècle que de nos jours, il n'y avait de règle fixe pour l'orthographe des noms propres [1]. Enfin nous ne devons pas nous montrer plus sévères à l'égard des poètes classiques que les plus grands romantiques ne l'ont été pour eux-mêmes. Hugo ne craint pas de dire :

Non, remparts, non, clochers superbes, non jamais
Je n'oublierai Strasbourg et je n'oublierai Metz [2].

Les modernes citeraient volontiers comme excuse les exemples analogues tirés des classiques. Et pourtant, comme je crois l'avoir déjà démontré pour les autres poètes du XVII[e] siècle et pour Racine lui-même, leurs rimes étaient souvent plus exactes pour l'oreille de leurs contemporains, c'est-à-dire présentaient beaucoup moins de licences, que nous ne serions tentés de le supposer. Ce qui ne veut pas dire que Racine, pas plus que Corneille, La Fontaine ou Molière, recherchât la rime riche [3]. C'est l'impression qui se dégage de tout ce que j'ai pu déjà dire et citer. Il suffirait de prendre au hasard une page de Racine pour s'en convaincre. Racine est loin d'être sur ce point disciple de Malherbe ni même de Boileau. Il ne tient pas à accoupler des rimes inédites. Il ne se pique pas de rimer très exactement pour l'œil. Il se contente souvent d'à peu près pour l'oreille : ses assonances sont en général exactes, et les grandes défaillances sont rares. Enfin ses rimes n'ont rien de très éclatant comme sonorité [4]. C'est l'*aurea mediocritas*.

1. « Nous n'avons point sur ceci de règle certaine : on doit consulter son oreille et l'usage. » (L. Racine, *Remarques*, I, 357.)

2. *Depuis l'exil*, p. 299.

3. Certes il ne faut pas exagérer la valeur artistique de la rime riche. D'abord, comme l'a démontré Guyau dans son *Esthétique du vers moderne* (*Revue Philosophique*, mars 1884), elle conduit forcément aux calembours perpétuels. J'en trouve un exemple amusant dans le *Figaro* du 9 juin 1892 :

Enfin elle est donc ajournée
La journée
Où nul autant que saint Médard
Ne met d'art
A nous faire tomber à verse
Une averse, etc.

De plus, si on la considère comme destinée à remplacer toutes les césures de l'alexandrin, à donner toute seule l'indispensable notion de la fin du vers, c'est encore un procédé bien peu artistique. Que dirait-on d'un musicien qui supprimerait toute mesure dans une symphonie, et la remplacerait par des coups de cymbale placés de distance en distance?

4. « Les deux tiers des rimes masculines employées par Racine sont des

La plus grave infraction au système de Malherbe est l'emploi fréquent qu'il fait du vers léonin, ou, pour mieux dire, l'indifférence avec laquelle il laisse subsister les vers léonins qui se sont présentés d'abord à sa pensée. On ne pourrait citer en effet qu'un très petit nombre de variantes où, manifestement, Racine ait voulu supprimer une rime léonine :

> Et je vois bien qu'a*près* tous les pas que j'ai *faits*,

devient :

> Me dit qu'après l'éclat et les pas que j'ai faits. (II, 439, 1397.)

Il avait mis d'abord :

> De vos nobles des*seins*, Seigneur, qu'il vous souvienne.
> Voici le temps. Hé *bien*, voyons là. Qu'elle vienne.

Il se corrige ainsi

> De vos nobles projets, etc. (II, 398, 555.)

D'après une anecdote que j'ai déjà citée, Racine aurait considéré le vers léonin comme une véritable faute, même dans une boutade rimée, et proposé, pour l'effacer, une correction un peu froide, un peu guindée : Molière aurait protesté ; j'ai donné la version de Brossette : voici celle de Louis Racine, qui s'en rapproche beaucoup : « Molière décida qu'il fallait conserver la première façon : « elle est, leur dit-il, plus naturelle ; et il faut sacrifier toute régularité à la justesse de l'expression ; c'est l'art même qui doit nous apprendre à nous affranchir des règles de l'art [1] ». Il faut croire que la théorie de Molière ne fit pas une moins vive impression sur Racine que sur Boileau, car nous trouvons une infinité de vers léonins dans les œuvres de notre poète, sans qu'on y puisse découvrir une intention, sauf une fois ou deux :

rimes en *er* ou en *é* ; toujours ce son creux et sourd revient ; chaque fin de vers semble tomber dans un trou. » Wilhelm Tennint, *Prosodie de l'école romantique* (1843), p. 110.

1. L. Racine. *Mémoires*, I. 227. Pour que cette anecdote eût toute sa valeur, et permît de voir à partir de quel moment Molière a pu modifier ainsi les idées de Racine, il faudrait en savoir la date. Ni Brossette ni Louis Racine ne la donnent. On ne sait donc qu'une chose, c'est qu'elle est antérieure à la mort de Chapelain, c'est-à-dire à 1674, et postérieure à la publication de la *Pucelle*, c'est-à-dire à 1656. C'est aux environs de cette dernière date que le fait doit avoir eu lieu. Il aurait donc pu avoir une réelle influence sur Racine, puisqu'il ne débute qu'en 1664.

Comment? c'est un exploit que ma fille lisoit [1]!
Griefs et faits nouveaux, baux et procès-verbaux.
J'obtiens lettres royaux, et je m'inscris en faux [2].

Dans tous les autres exemples, et Dieu sait s'ils sont nombreux, on ne voit pas que Racine ait cherché dans ce redoublement de la rime un effet d'assonance monotone. Il se contente de violer la règle de Malherbe, pour la commodité de sa pensée.

Je n'en dresserai pas une liste complète, ce qui serait interminable et fastidieux. Mais il est bon d'en donner un certain nombre, en ayant soin de ne prendre que ceux qui sont conformes à une très juste observation de Port-Royal : « Si ces deux rimes ne seraient pas assez bonnes pour finir le vers, ce n'est pas une faute de les mettre aux hémistiques :

Comme on voit un rocher dont l'orgueilleuse tête
Ne peut plus résister aux coups de la tempête [3]. »

On peut même négliger tous ceux qui riment en *è*, même plus richement que dans l'exemple de Port-Royal, ce son étant assez étouffé pour que l'assonance léonine à l'hémistiche soit encore moins sensible que la rime véritable. En ne tenant compte que des sons sonores, on trouve un grand nombre d'alexandrins où l'hémistiche rime avec la fin du vers comme ceux-ci :

Vous pouvez en cédant un peu de votre rang. (I, 439, 721.)
Mais je vois que mes pleurs touchent mon empereur. (II, 321, 1381.)
Sa haine va toujours plus loin que son amour. (III, 38, 354.)

Ou bien encore l'hémistiche rime avec la fin de l'autre vers :

Vous souvient-il, mon fils, quelles étroites *lois*
Doit s'imposer un *roi* digne du diadème? (III, 676, 1277.)

Le vers léonin est moins remarquable lorsque ce sont les deux hémistiches qui riment dans un ensemble de deux vers qui ne forment pas un distique :

Vous êtes son tyran avant qu'être son roi.
Dieux! si devenant grand souvent on devient pire. (I, 455, 1047.)

1. II, 174, 366, et note 5. — Cf. d'Olivet, p. 232, 233.
2. II, 161, 225. L'intention d'arriver au comique par la répétition du même son est presque évidente.
3. Chapitre II, article 4.

Seigneur, on est aux mains, et la trêve est rompue.
Créon et les Thébains par l'ordre de leur roi. (I, 430, 565.)
Qu'ici plutôt qu'ailleurs le sort m'eût exilée;
Qu'heureux dans son malheur le fils de tant de rois. (II, 88, 935.)

Ou bien encore, lorsque les deux vers alexandrins forment un distique, mais se terminent par des syllabes masculines, la rime léonine n'est pas très sensible, c'est-à-dire qu'elle ne fait pas éprouver de doute sur la véritable fin du vers :

Et lorsque son courroux demeure suspendu,
Princes, contentez-vous de l'avoir attendu. (I, 544, 464.)
Je ne vois que des pleurs et je n'entends parler
Que de trouble, d'horreurs, de sang prêt à couler. (II, 442, 1474.)
Attendre en combattant l'effet de votre foi
Et vous donner le temps de venir jusqu'à moi. (II, 509, 635.)
Allez, et soutenant l'honneur de vos aïeux,
Dans cet embrassement recevez mes adieux. (III, 65, 957.)

Le vers léonin en pareil cas ne cause quelque désordre dans l'alexandrin, c'est-à-dire n'inquiète l'oreille sur la vraie rime que si les deux assonances léonines sont plus sonores que les rimes véritables :

J'aille chercher un sort si digne de pitié,
Et dont mes pleurs encor vous taisent la moitié. (III, 195, 891.)
Accusez et Calchas, et le camp tout entier,
Ulysse, Ménélas, et vous tout le premier. (III, 218, 1360.)
Aux malices du sort enfin dérobez-vous.
Nos plus riches trésors marcheront devant nous. (III, 519, 899.)

Enfin l'oreille n'entend plus des distiques de douze pieds, mais de véritables quatrains de six pieds, lorsque les assonances léonines figurent dans des vers se terminant par des rimes féminines :

Voulez-vous que mon cœur flatté de ces chimères
Laisse un usurpateur au trône de mes pères? (I, 462, 1151.)
Coutât-il tout le sang qu'Hélène a fait répandre,
Dussé-je après dix ans voir mon palais en cendre. (II, 55, 286.)
Ta haine a pris plaisir à former ma misère;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère. (II, 123, 1617.)
Cette pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire. (II, 387, 307.)
Pour vous, pour votre honneur vous en craignez les suites,
Et je le crois, Seigneur, puisque vous me le dites. (II, 502, 502.)
Ou pour venger sa foi par cet hymen trompée,
Ou ménageant pour moi la faveur de Pompée. (III, 26, 64.)
Et bravant du démon l'impuissant artifice
De la religion soutient tout l'édifice. (III, 462, 40.)

Ces rencontres causent si peu de répugnance à Racine qu'on trouve quelquefois chez lui un certain nombre de vers léonins à la file :

Sur la foi d'un amant infidèle et parjure,
Qui veut à son tyran vous livrer aujourd'hui,
Et croit, en vous donnant, vous obtenir de lui. (I, 537, 275.)
Il était temps encor : que ne me quittiez-vous?
Mille raisons alors consolaient ma misère :
Je pouvais de ma mort accuser votre père. (II, 423, 1075.)
Une mère m'attend, une mère intrépide,
Qui défendra son sang contre un père homicide.
Je verrai mes soldats moins barbares que moi
Respecter dans ses bras la fille de leur roi. (III, 222, 1440.)

Voilà un certain nombre de faits incontestables : mais il ne suffit pas de constater des faits : il faut encore voir si nous ne pouvons pas en tirer quelque idée générale sur les principes de Racine en matière de versification. Il faut d'abord reconnaître qu'en écrivant et en laissant subsister ces vers, Racine commet sciemment une faute non contre la poésie, mais contre la versification courante, puisque son Port-Royal les condamne expressément [1]. Et l'on ne peut même pas supposer qu'il les laisse subsister dans la crainte de gâter, en les supprimant ou en les modifiant, l'idée qui a pris cette forme; car dans un très grand nombre de cas il suffirait de la plus légère inversion pour les faire disparaître :

Pourquoi trop jeune en*cor*, ne pûtes-vous a*lors*. (III, 341, 647.)
Trop jeune en*cor*, pourquoi ne pûtes-vous alors.
Seigneur, on est aux *mains*, et la trêve est rompue.
Créon et les Thé*bains*, par l'ordre de leur roi. (I, 430, 565.)
On est aux *mains*, Seigneur.....
De l'honneur otto*man* ses successeurs jaloux
Ont daigné rare*ment* prendre le nom d'époux. (II, 500, 460.)
Ont rare*ment* daigné.....

1. « C'est d'ordinaire une faute lorsque le premier hémistique d'un grand vers ou d'un vers commun rime avec le dernier : comme qui dirait :

J'offrirai sur l'autel du monarque immortel.

Il ne faut pas aussi que ce premier hémistique rime avec le précédent, ou avec le suivant, comme qui dirait :

Le monarque immortel recevra la victime
Que la foi d'un cœur humble offre sur son autel,

ni que les deux hémistiques de deux vers consécutifs riment ensemble comme seraient ces deux-ci :

Le monarque immortel recevra la victime
Qu'offre sur son autel la foi d'un cœur sans crime. » (Chapitre II, article 4.)

Enfin j'ai ce ma*tin* rappelé ma constance :
Il faut la voir, Pau*lin*, et rompre le silence. (II, 395, 484.)
Pau*lin*, il faut la voir, etc.

Si donc Racine n'a pas fait lui-même ces très légères corrections, c'est que le poète, artiste par excellence en matière de prosodie, ne voyait pas là une faute. Au contraire, il introduit après coup de nouveaux vers léonins dans ses anciennes tragédies, par des corrections très réfléchies : pendant quatorze ans il avait laissé subsister ceci :

Comment m'offririez-*vous* l'entrée et la couronne
D'un pays que la *guerre* et leur camp environne;

en 1687 il corrige le dernier vers, et y introduit une rime léonine :

D'un pays que par*tout* leur armée environne. (III, 34, 280.)

Que devons-nous en conclure? D'abord, et surtout, Racine ne croit pas qu'il suffise de l'autorité de Malherbe pour transformer une simple singularité en faute de lèse-versification. Ensuite, et cette hypothèse, invraisemblable peut-être au premier abord, paraîtra bien naturelle à qui voudra suivre ces déductions, on peut supposer que la rime léonine, qui constituerait une faute assez sérieuse chez un versificateur dévot à la religion de l'hémistiche, n'est qu'un fait insignifiant chez un poète qui ne serait pas esclave de la règle transmise par Malherbe à Boileau. Il y a une rime léonine très sensible, partant une faute dans ces deux vers scandés régulièrement :

Crois-tu qu'ils me sui*vraient* | encore avec plaisir,
Et qu'ils reconnaî*traient* | la voix de leur visir. (II, 483, 52.)

Il n'y a plus l'ombre d'une faiblesse, si on les coupe à la moderne :

Crois-*tu* | qu'ils me suivraient en*cor* | avec plaisir,
Et qu'ils reconnaî*traient* | la voix de leur visir?

Reste à savoir si nous faisons un anachronisme en coupant certains vers de Racine à la moderne, ou si nous ne restaurons pas une vérité trop longtemps méconnue, si nous ne rétablissons pas dans toute sa beauté le vers racinien, en montrant que la loi de l'hémistiche, pour être sa règle générale, n'est pas sa loi absolue; qu'elle souffre tant d'exceptions chez lui, qu'on pourrait la formuler ainsi : la grande majorité des vers de Racine est conforme pour la césure à l'ordonnance de Malherbe : mais une imposante minorité est con-

forme à la liberté romantique. En un mot, il faudrait, pour résumer la pratique de Racine, modifier un peu l'adage de Boileau, et dire,

> Que *souvent*, dans ses vers, le sens coupant les mots,
> Suspendait l'hémistiche, en marquait le repos.

V

La Césure.

Pour résoudre ce difficile problème de la césure dans les vers de Racine, il serait bon de savoir comment le poète lisait lui-même ses vers. Or nous savons surtout qu'il était excellent lecteur, trop bon lecteur même, puisqu'il charmait ses auditeurs, et que ceux-ci ne pouvaient reprendre leur liberté d'esprit que quand le magicien ne les tenait plus sous le charme de sa voix [1]. Lui-même semble faire une allusion ironique aux prestiges de sa lecture, dans une lettre au père Bouhours, et repousser un éloge perfide, quand il dit : « J'ai bien peur que vous ne trouviez sur le papier bien des fautes que ma prononciation vous avait déguisées : mais j'espère que vous les excuserez un peu, et que l'amitié que vous avez pour moi aidera peut-être autant à vous éblouir que ma déclamation l'a pu faire » (VI, 527). Quoi qu'il en soit, on peut tirer de ce texte une conclusion indéniable ; c'est que Racine n'ignorait aucun secret de l'art de la lecture. Ne pouvons-nous pas, jusqu'à un certain point, déduire de là que Racine ne devait pas lire ses vers en les coupant régulièrement et impitoyablement au milieu? Avec la coupe classique, ou pour mieux dire avec la coupe qu'on prête aux classiques, il n'y a plus de talent de lecteur possible. Cette éternelle mesure à deux temps, débitant chaque vers en deux parties égales, ne laisse pour ainsi dire plus de place à une lecture intelligente et émouvante. Le pire lecteur différera peu du meilleur récitant, si tous deux sont astreints à s'arrêter toutes les six syllabes.

Pour décider la question, il serait bon de savoir comment on déclamait les tragédies de Racine à l'Hôtel de Bourgogne. Nous ne connaissons malheureusement presque rien sur la déclamation au XVIIe siècle. Du Bos, qui nous donne quelques renseignements précis,

1. « Comme il récite mieux qu'aucun comédien, il a séduit les gens les plus capables de bien juger de ces sortes de pièces. » Recueil Maurepas, cité III, 560. « Quand il la récitait devant ses amis, il les charmait, ce qu'on attribuait à son grand talent pour la déclamation. » (L. Racine, *Remarques*, II, 247-248.)

regrette qu'on n'ait pas trouvé le moyen de noter le débit des vers, qu'on ait perdu celui que Molière avait découvert [1]. Il est assez rapproché de l'époque de Racine pour que toute trace de l'ancienne déclamation n'ait pas encore disparu [2]. Mais ce qu'il nous en dit ne nous satisfait qu'à moitié : nous apprenons que la déclamation tenait une sorte de juste milieu entre le chant et la conversation [3].

L'important du reste pour nous serait de savoir comment Racine faisait débiter leurs rôles à ses interprètes. Très bon lecteur, Racine était un excellent professeur. Il formait à lui tout seul un Conservatoire très pratique pour ses acteurs, leur expliquant leurs effets, et même notant, paraît-il, sur les rôles qu'il leur distribuait, les tons qu'ils devaient prendre : malheureusement ces rôles sont perdus [4]. On suppose que la déclamation qu'il leur enseignait n'était pas ampoulée, et ne se rapprochait pas trop près de la mélopée musicale [5].

Son meilleur élève avait été la Champmeslé. Il lui avait seriné vers par vers le personnage de Phèdre [6]. Il faisait de même pour tous ses rôles, et, à force d'art, finissait par lui faire atteindre le naturel [7]. Malheureusement encore, la déclamation de la Champmeslé

1. « La plupart des gens du métier se soulèvent contre l'usage de composer et d'écrire en notes la déclamation, sur la première exposition de cet usage. Je répondrai en premier lieu que plusieurs personnes dignes de foi m'ont assuré que Molière, guidé par la force de son génie, et sans avoir su apparemment tout ce qui vient d'être exposé concernant la musique des anciens, faisait quelque chose d'approchant de ce que faisaient les anciens, et qu'il avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles, qu'il récitait toujours de la même manière. J'ai encore ouï dire que Beaubourg et quelques autres acteurs de notre théâtre en avaient usé ainsi. » (Du Bos, 3e partie, section 18, III, 346.)

2. « Notre scène a... conservé quelques restes de cette déclamation qu'on aurait pu écrire, si l'on avait eu des caractères propres pour cela. » (*Id.*, *ibid.*, p. 334.)

3. « On ne saurait mieux décrire notre déclamation, qui tient un milieu entre le chant musical et la prononciation unie des conversations familières, que la décrit Capella sous le nom de *son moyen*, etc. » (3e partie, sect. 4; III, 76.)

4. « Si les comédiens de Paris avaient conservé dans leurs archives les rôles de ses pièces, tels qu'ils les avaient reçus de lui, on aurait quelques éclaircissements : mais on m'a assuré qu'ils n'existaient plus. Comment donc pourrait-on retrouver ces rôles qu'il donnait notés, à ce qu'on dit? » (L. Racine, *Remarques*, I, 5.)

5. « Tout le monde sait le talent que mon père avait pour la déclamation, dont il donna le vrai goût aux comédiens capables de le prendre. Ceux qui s'imaginent que la déclamation qu'il avait introduite sur le théâtre était enflée et chantante, sont, je crois, dans l'erreur. » (L. Racine, *Mémoires*, I, 256.)

6. « Racine avait enseigné à la Champmeslé la déclamation du rôle de Phèdre vers par vers. » (Du Bos, 3e partie, sect. 18; III, 334.)

7. « Il avait formé la Champmeslé.... Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes et lui dictait les tons, que

est perdue pour nous. Nous ne possédons qu'un seul spécimen de ces rôles où Racine notait toutes les intentions, toutes les intonations : l'intérêt que présente cet exemple nous permet d'apprécier tout ce que nous avons perdu. Brossette a entendu Despréaux reproduire un effet que Racine avait enseigné à son actrice : « M. Despréaux a déclamé lui-même quelques endroits avec toute la force possible. Il a commencé par cet endroit du *Mithridate* de Racine :

> Nous nous aimions.... Seigneur, vous changez de visage.

Il a jeté une telle véhémence dans ces derniers mots que j'en ai été ému.... Il nous a dit que c'était ainsi que M. Racine, qui récitait aussi merveilleusement, le faisait dire à la Champmeslé [1]. » Du Bos précise la façon dont l'actrice devait prononcer ce passage, à la méthode antique : les grands acteurs romains « élevaient, rabaissaient à dessein, variaient avec art la récitation. Un endroit devait quelquefois se prononcer suivant la note, plus bas que le sens ne paraissait le demander ; mais c'était afin que le ton élevé, où l'acteur devait sauter à deux vers de là, frappât davantage. C'est ainsi qu'en usait l'actrice à qui Racine avait enseigné lui-même à jouer le rôle de Monime dans *Mithridate*. Racine, aussi grand déclamateur que grand poète, lui avait appris à baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander :

> Si le sort ne m'eût donnée à vous,
> Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.
> Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
> Nous nous aimions,

afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit ces paroles :

> *Nous nous aimions*,

pour prononcer à l'octave,

> *Seigneur, vous changez de visage.*

Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation était excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant

même il notait. L'écolière, fidèle à ses leçons, quoique actrice par art, sur le théâtre paraissait inspirée par la nature. » (L. Racine, *Mémoires*, I, 257-258.)

1. *Correspondance*, p. 521.

qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchait qu'à tirer son secret, vient de jeter elle et son amant dans un péril extrême [1]. »

On remarquera que dans ce passage l'hémistiche disparaît à cause de cet artifice de diction. C'est une observation que l'Académie a faite plus d'une fois sur les vers de Racine [2]. Elle voit là des fautes isolées, au lieu d'en tirer une règle générale; elle constate des manquements à la loi de l'hémistiche, sans songer à se demander si Racine accepte cette loi, s'il n'a pas une façon à lui de couper les vers, qui n'est ni celle de Malherbe, ni celle de Boileau. Allons plus loin que l'Académie, et demandons-nous si Racine s'incline humblement devant la nécessité d'une césure à l'hémistiche.

Longtemps cette pensée m'a poursuivi : le vers de Racine est-il rigide comme celui de Malherbe, ou souple comme celui de Hugo? Et malgré toutes les raisons qui me semblaient convaincantes en faveur de cette seconde hypothèse, les habitudes prises, les enseignements reçus, la crainte de paraître viser au paradoxe, alors que je cherchais la vérité, me faisaient hésiter à affirmer que l'alexandrin de Racine était, dans ses coupes, infiniment plus varié que ne l'avait prétendu Becq de Fouquières : si audacieux qu'il fût dans sa réforme, il ne trouvait guère, dans tout Racine, que soixante-douze vers qui pussent être coupés autre part qu'à l'hémistiche, et être rangés dans le système ternaire [3]. Pour moi, il me semblait qu'on en pouvait trouver un grand nombre d'autres. Je l'avais soutenu dans ma thèse [4], et je me rappelle que l'un de mes juges me l'avait reproché : il me blâmait de prêter à Racine des intentions qu'il n'avait pu avoir, s'appuyant sur ce fait que l'importance des syllabes accentuées en français n'avait été découverte qu'en 1811 par l'abbé Scoppa [5], et

1. Du Bos, 3e partie, sect. 9; III, 157, 158.

2. Tandis que je me vais — préparer à marcher.

« La plupart ont prétendu que le vers n'est pas régulier, parce qu'il ne doit point y avoir de repos entre *je me vais* et *préparer*, et que ces deux mots ne peuvent pas être en différents hémistiches. » Cité par La Rochefoucauld-Liancourt, qui ajoute : « C'est d'Alembert seul qui l'a trouvé ainsi. Cette note est de son écriture, et elle est écrite sur la marge. » (I, 219.) — Cf. d'autres critiques analogues de l'Académie (I, 220, v. 55; I, 240, v. 2).

3. *Traité général de versification française*, p. 115-121.

4. *De la convention dans la tragédie classique et le drame romantique*, p. 97.

5. Voir dans Thurot, II, 741. On pourrait à l'appui de cette thèse citer le passage suivant de l'abbé du Bos : « Les français ne varient pas leur prononciation par de certains accents qui sont ordinaires en Italie, même dans les conversa-

qu'il était par conséquent très peu scientifique, chimérique même, d'étudier dans Racine des faits dont il n'avait pas eu conscience. Je me souviens même que, un peu démonté par l'autorité de l'abbé Scoppa, j'avais répondu tant bien que mal : un homme ne sait pas que, en marchant, il obéit à un très grand nombre de lois mécaniques, qu'il ignore, dont il n'a pas conscience : cela n'empêche pas la mécanique d'être une science. — N'importe; il me restait un doute : on n'ose pas croire qu'on a raison contre tout le monde [1]; et je m'imagine que Christophe Colomb dut être presque autant surpris que charmé lorsqu'il put constater qu'il ne s'était pas trompé en supposant l'Amérique. A coup sûr j'éprouvai une satisfaction très vive en découvrant dans un livre de Louis Racine, souvent cité, un passage qui avait dû être lu par plus d'un, mais dont l'importance, dont l'existence même n'ont encore été signalées par personne, à ma connaissance du moins : et ce document donne pleinement raison à mon hypothèse. Le voici d'abord textuellement :

« A l'égard de ces variétés de césure... je puis répondre que nos vers ont toutes ces grâces dans la bouche de ceux qui savent les prononcer. Les étrangers s'imaginent qu'en prononçant deux vers nous nous reposons quatre fois, à cause des quatre hémistiches : le sens et l'ordre des mots s'y opposent souvent, surtout dans les vers de passion, et nous obligent d'y faire deux ou trois césures, et d'enjamber. Croient-ils que dans la colère Hermione marche à pas comptés?

Adieu, tu peux partir + je demeure en Épire +
Je renonce à la Grèce + à Sparte, à ton empire +
A toute ta famille + et c'est assez pour moi +
Traître, qu'elle ait produit + un monstre tel que toi. +

« Voici comment la passion, peinte dans ces vers, conduit la voix :

Adieu, + tu peux partir + je demeure en Épire +
Je renonce + à la Grèce + à Sparte + à ton empire +
A toute ta famille + et c'est assez pour moi
Traître + qu'elle ait produit un monstre + tel que toi.

tions familières. Or un acteur de comédie, qui dans sa déclamation imiterait la prononciation... d'un peuple étranger, pècherait contre la règle. » (1re partie, sect. 42; I, p. 451, 452.) Cela prouve surtout que l'abbé du Bos ne comprenait rien à l'accentuation française.

1. Depuis, ces idées se sont répandues : Guyau, dans ses *Problèmes d'Esthétique*, p. 214, montre que le vers de Racine n'est pas irréductible à celui de V. Hugo. — Cf. aussi, sur le commencement de la césure romantique dans Racine, Pellissier, p. 85 sqq. — Cf. Renouvier, *Victor Hugo*, p. 269-274, 291, 306.

« Nous lisons même les vers qui sont sans passion, tout autrement que ne le croient les étrangers.

Oui, je viens + dans son temple adorer l'Éternel, +
Je viens + selon l'usage antique et solennel +
Célébrer avec vous + la fameuse journée
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée +
Que les temps sont changés! + Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour, +
Du Temple + orné partout de festons magnifiques +
Le peuple saint + en foule inondait les portiques[1]. +

Si ce passage était du grand Racine, nous n'aurions qu'à laisser le lecteur tirer lui-même les conclusions nécessaires. Mais il est de Louis Racine, et nous devons nous demander si le fils a bien traduit les intentions et la pratique de son père, si c'est bien ainsi que Jean Racine déclamait ses propres vers.

Pouvons-nous supposer que Louis Racine note ainsi non pas la déclamation de son père, mais celle du temps où il écrivait lui-même ses remarques sur les tragédies, et son traité de poésie? Cette hypothèse est irrecevable. On ne peut admettre un seul instant que L. Racine a commis ce qui aurait été pour sa piété filiale une profanation, un sacrilège. Ou bien les acteurs de son temps coupaient encore le vers comme le faisait J. Racine lui-même, et la chose n'a rien que de très plausible, étant donné le respect des traditions à la Comédie-Française; ou bien L. Racine a opposé à ce qui se faisait de son temps la pratique de Racine, qu'il était bien qualifié pour connaître[2].

Mais, dira-t-on, le fils est né le 2 novembre 1692, et le père est mort le 21 avril 1699[3]. L. Racine n'a donc pas tout à fait sept ans quand Jean Racine meurt : il ne peut pas avoir entendu son père dire des vers, ou du moins se rappeler comment son père les disait. — Heureusement, s'il ne connaît pas de première main l'art de la lecture tel que le pratiquait son père, il l'a appris de son aîné, le seul homme qui pût l'en instruire pertinemment. J.-B. Racine a connu et Racine et Boileau ; il a reçu des leçons de style de son père même, il a causé avec lui de littérature : sans doute il a surtout appris de son père que la poésie est un divertissement profane, une puissance

1. Louis Racine, *Traité de la poésie*, etc., dans ses *Remarques*, III, 239, 240.
2. Nous verrons au chapitre de l'enjambement que, du temps de l'abbé du Bos, ils prononcent les vers comme on le fait maintenant.
3. Œuvres, I, 186 et 193.

trompeuse, et que, plutôt que de faire des bons vers, il vaut mieux faire son salut[1]. En 1693, J. Racine ne considère plus la poésie française que comme une récréation, si on se contente de lire des vers, et une dissipation si on en fait[2]. Il n'en est pas moins vrai qu'il parle poésie à son fils dans ses lettres, qu'il lui promet de lui en parler encore dans leurs entretiens familiers, et qu'il a dû donner ses idées à son fils, puisque celui-ci, dans ses lettres à son frère, reproduit la théorie la plus curieuse de leur père, celle que nous avons vue au début[3]. Fort de ses souvenirs, J.-B. Racine se permet, sans savoir écrire lui-même un vers, de juger la versification du Poème de la Religion, et de féliciter son frère sur son adresse comme versificateur[4]. Or il suffit de parcourir ce lourd traité, pour reconnaître que L. Racine a voulu, comme son père, introduire dans la régularité générale de ses alexandrins un certain nombre de vers à césure irrégulière. Il veut refaire ce qu'avait fait son père : et c'est bien la pratique même du grand Racine dont le petit Racine nous donne le secret dans le document capital que j'ai cité.

Tout, du reste, nous confirme dans cette opinion qui n'a contre elle que la tradition pseudo-classique. (Et l'on sait que le rôle de la science consiste à déblayer la vérité de toutes les erreurs traditionnelles.) On comprend bien la règle de l'hémistiche pour des vers comme ceux de Boileau, où seule la raison parle : si la raison peut, sans rien perdre de sa force, prendre la forme du syllogisme, elle peut bien aussi se soumettre à ces coupes régulières, à cette oscillation lente, monotone même, qui a du reste sa puissance. Mais dans Racine, ce n'est plus la raison, c'est la passion qui parle, très haut même, qui élève la voix presque jusqu'à crier. N'y a-t-il pas quelque chose de bien invraisemblable à supposer que cette passion observe la loi de l'hémistiche? Sans doute il n'est pas non plus très naturel que la passion parle en vers. C'est une pure convention. Mais parce qu'il y a là une convention incontestable, faut-il en conclure que tout

1. Œuvres, VII, 349, 272-273, 282, 111, 131-132, 141, 144.
2. VII, 84-85.
3. « Vous voyez que je ne vous dis rien sur la versification : je n'ai voulu m'attacher qu'au principal. » (VII, 348.)
4. « Vous avez une facilité étonnante à tourner des vers; il n'y a rien que vous ne veniez à bout de dire, et toujours noblement; il semble même que la sécheresse et l'aridité des sujets échauffent votre veine et vous tiennent lieu pour ainsi dire d'Apollon. » (VII, 350.)

est conventionnel dans le vers? Que la rime fasse presque seule sentir la fin du vers, la chose est encore assez naturelle, parce que la rime porte généralement sur un mot important ou sonore, que le talent du poète a patiemment cherché ou trouvé de génie, mais que la passion du personnage a toujours l'air d'improviser. La passion peut encore faire sentir les césures que nous indiquerons plus loin, parce que ces coupes du vers sont surtout des arrêts ou des suspensions de la pensée, qu'elles sont marquées par le sens. Mais l'hémistiche? Pourquoi le faire artificiellement sentir, si le sens ne l'indique pas, ne l'impose pas naturellement? Au fond, du reste, c'est la plus pure doctrine classique que je présente là : quand Boileau dit :

Que toujours dans vos vers le sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos,

ne s'en suit-il pas logiquement que si le sens ne sépare pas les mots en deux parties égales, l'hémistiche disparaît forcément, et ne doit plus être marqué par le débit de l'acteur ou du lecteur? Si l'on trouve ce distinguo un peu jésuitique, et si Boileau ne peut être invoqué comme un docteur probable en pareille matière, cantonnons-nous sur le terrain que L. Racine a choisi : il est impossible de se figurer Hermione suivant non pas les impulsions de sa colère, mais les battements d'une sorte de métronome intérieur qui couperait tous ses élans par une impitoyable mesure à deux temps :

Va cours mais crains encor,
D'y trouver Hermione.

Il y aurait quelque chose de commun, de vulgaire, dans cette harmonie trop sensible de l'hémistiche [1]. Sans doute ce serait la plus accessible à tous, mais ce serait aussi la plus banale. Elle ressemblerait à ces mouvements de valse qui, apparaissant dans une suite d'orchestre, font aussitôt osciller et dodeliner toutes les têtes des pseudo-musiciens, sourds jusque-là à une mesure plus cachée, mais plus musicale.

Avant d'aborder l'étude détaillée des césures chez Racine, il est

1. Ce serait rapprocher les vers de Racine de ceux de Scudéry qui dans son *Arminius* les coupe en deux à l'hémistiche par une virgule, en dépit du sens :

Quoi! tu veux renverser, l'appui de la province?...
Et qu'un injuste fer, te tombe de la main, etc.
(Acte V, sc. 5.)

bon d'apporter à l'appui des généralités que je viens d'avancer quelques faits qui démontrent que nous sommes dans notre droit lorsque nous disons que notre poète n'était pas le partisan de l'hémistiche quand même :

Quoi qu'il en soit, souffrez que je lui parle encore. (I, 537, 270.)

Ce vers semble bien prouver que Racine ne tient guère à la richesse de l'hémistiche; sinon il aurait mis :

Souffrez, quoi qu'il en soit, que je lui parle encore.

Quelquefois, en corrigeant un vers, il supprime l'hémistiche jusque-là très sensible : jusqu'en 1687 il met :

Si pourtant on peut l'être | avecque tant d'ennuis.

A ce moment il modifie la coupe du vers :

Si toutefois on peut l'être | avec tant d'ennuis. (I, 431, 590.)

En 1672 il écrit :

Plus l'effet de vos soins, || plus ma gloire, | étaient proches.

En 1697, il améliore ainsi son alexandrin :

Plus l'effet de vos soins et ma gloire | étaient proches. (II, 550, 1517.)

Je crois fermement que Racine ne s'est pas astreint à soumettre tous ses vers à la loi de l'hémistiche. Je serai moins affirmatif dans le détail de cette étude sur sa césure : je suis loin de prétendre que j'ai retrouvé précisément ses coupes, celles qu'il marquait en déclamant. Mais je ne crois pas aller à l'inverse de sa méthode. L'évolution rythmique en effet s'est faite surtout après lui, grâce à Chénier et aux romantiques. Mais ne peut-on la trouver déjà chez lui? Peut-être sa grande ombre, comme dirait Musset, pourrait s'étonner des intentions que je lui prête. Mais un génie contient des beautés dont il n'avait pas lui-même la perception : on peut appliquer surtout à Racine ce que V. Hugo disait de Quinet : « Ce qui caractérise les vrais penseurs, c'est un mélange de mystère et de clarté. Ce don profond de la pensée entrevue, *Racine* l'avait. On sent qu'il pense pour ainsi dire au delà même de la pensée. Tels sont les écrivains de la grande race [1]. »

1. V. Hugo, *Actes et Paroles*, III, 342. Il faudrait en effet faire une philosophie de l'inconscient chez les vraiment grands poètes, étudier ce qu'ils croient être, ce qu'ils sont sans le savoir, enfin ce qu'ils seront.

Nous avons déjà, à propos de chacun des poètes précédents, émis un certain nombre de théories sur l'hémistiche et les coupes secondaires. Il est bon de revenir pourtant sur ces généralités, soit pour les rappeler, au moment où nous allons en avoir encore besoin, soit pour les préciser.

La césure, nous l'avons vu, est indiquée par le sens, et quelquefois aussi par les syllabes accentuées dans les mots de valeur [1]. Ces mots de valeur sont indiqués eux-mêmes, le plus souvent, par l'importance qu'ils ont dans le sens de la phrase, quelquefois aussi par leur sonorité, et leur sonorité dépend beaucoup de celle des mots qui les précèdent [2]. Lorsqu'on lit tout haut des vers, on peut faire sentir la césure par deux procédés : le plus ou moins d'emphase dans la prononciation de la syllabe accentuée du mot de valeur, et cette nuance est en rapport avec la sonorité et l'importance du mot ; le plus ou moins long intervalle qui doit détacher cette syllabe du mot suivant, et cet intervalle dépend beaucoup des exigences de la grammaire, de la clarté du sens :

Que ton amour || n'eût rien | à donner || que ton âme [3].

1. On sait que la syllabe accentuée est la dernière dans les mots à terminaison masculine, l'avant-dernière dans les mots terminés par un *e* muet. Pourtant, « au théâtre, il est des acteurs et des actrices qui peuvent déplacer l'accent. Ainsi Mlle Rachel, en déclamant ce vers du rôle d'Hermione :

Ne m'imp*or*tune point de tes raisons f*or*cées,

insistait énergiquement sur la syllabe *or* d'*importune* et de *forcées.* » (Thurot, II, 741.) On peut critiquer un pareil procédé, contraire à la logique et aux habitudes de la langue. D'après Pierson, ces syllabes accentuées seraient un vieux reste des poésies populaires latines (p. 222, 233), ainsi que l'hémistiche (p. 225).

2. Prenons ce vers :

Vos yeux *seuls* et les *miens* sont ouverts dans l'Aulide (III, 150, 6).

On pourrait scander ainsi le premier hémistiche :

Vŏs yēux *sēuls* ĕt lĕs *miēns*.

La syllabe accentuée *miens* paraît pour ainsi dire plus longue que *seuls* parce que la voix file en quelque sorte sur *et les* et s'arrête au contraire sur *yeux*. La valeur de la syllabe accentuée dépend donc beaucoup de ce qui la précède : la voix s'arrêtera plus facilement sur cette syllabe, si elle glisse sans effort sur les syllabes antérieures : celles-ci sont comme un tremplin que la voix franchit en deux bonds pour retomber sur la syllabe de valeur : *ĕt lĕs miens*. Au contraire dans *vōs yeux seūls*, cette alacrité n'est plus possible : la voix patauge, si j'ose m'exprimer ainsi, sur la seconde syllabe et ne peut prendre son élan.

3. II, 403, 660. — On s'embrouille facilement et gratuitement, si l'on essaye de discerner les temps forts des temps faibles en français, comme Becq de Fouquières (p. 78, 83) et Pellissier (p. 13). On ne bat pas la mesure par « arsis » et « thesis » dans les vers français, même en traduisant ces mots par *lève* et

Très souvent le vers, coupé à l'hémistiche, présente d'autres césures :

Fuyons | tous deux, | fuyons || un spectacle | funeste. (II, 407, 747.)
Qu'un jour | Claude | à son fils || dut préférer | son gendre [1].

Souvent aussi le vers, quoique coupé à l'hémistiche, présente une autre césure plus forte, plus importante :

Pour couronner ma tête | et ma flamme || en ce jour. (I, 479, 1427.)
Et vous ne pourrez plus | mourir || pour m'éviter. (I, 482, 1492.)
Quoi qu'on fasse, || lui seul | en ravit | tout l'éclat. (I, 529, 107.)
Vous marchez || sans compter | les forces d'Alexandre. (I, 552, 634.)
Présenterait d'abord | Pylade || aux yeux d'Oreste. (II, 41, 6.)
Il excelle | à conduire | un char || dans la carrière. (II, 325, 1472.)
Vous pouvez tout : || aimez, | cessez d'être amoureux. (II, 390, 349.)
Mais il ne s'agit plus | de vivre, || il faut régner. (II, 423, 1102.)
Je veux partir. || Pourquoi | vous montrer à ma vue? (II, 435, 1304.)
Ce jour même, || des jours | le plus infortuné. (II, 553, 1599.)

Quelquefois même il y a deux césures plus fortes que l'hémistiche :

Tous vos moments || sont-ils | dévoués || à l'empire? (II, 399, 579.)
Demeure || plus terrible | et plus fier || que jamais. (I, 477, 1384.)
Seigneur, || sans se montrer | lâche || ni téméraire. (I, 532, 185.)
Plus il approche || et plus | il me semble || odieux. (I, 449, 933.)
Il faut me perdre || ou bien | sauver || votre ennemi. (I, 458, 1090.)

Les toniques sont souvent plus accentuées à ces césures qu'à l'hémistiche :

Je meurs plus tard : || voilà | tout le fruit | de ma feinte. (II, 511, 670.)

On rencontre encore des vers curieux, où deux toniques ne sont pas à une césure, comme dans celui-ci :

Plus de pitié, | Calchas || seul règne, | seul commande [2].

baisse comme M. Clair Tisseur (p. 7). On prête l'oreille en écoutant des vers, mais on n'éprouve aucun secret besoin de battre la mesure, comme à une audition musicale. En effet, dans un concert, lorsque le gros public perçoit tout à coup une mesure à quatre et surtout à trois temps, il bat la mesure, tandis qu'on n'a jamais vu personne, au Français, percevant tout à coup dans une tirade en vers brisés une phrase en alexandrins quaternaires, 3-3-3-3, battre une lente mesure à quatre temps. C'est un épanouissement pour l'oreille, mais on n'éprouve aucune propension à scander le vers de la main, du pied ou de la tête.

1. Je m'arrête après ces deux exemples : il est inutile de refaire le travail bien fait de Becq de Fouquières (p. 88-97).

2. III, 233, 1625. Je ne partage pas l'opinion, très intéressante du reste, de

Mais ce dernier genre de vers est très rare chez Racine : c'est presque une exception : nous ne devons retenir que cette remarque générale : très souvent, pour des raisons de sens ou de sonorité, l'hémistiche n'est pas beaucoup plus sensible, ou même est moins sensible que les autres césures.

Enfin l'hémistiche disparaît quelquefois complètement par suite des exigences du sens, soit dans des vers coupés,

> Il le faut. — | Quoi? | Ce prince aimable... | qui vous aime (II, 534, 1202),
> Mais | ..... — Quoi donc? | Qu'avez-vous résolu? | — D'obéir. (II, 534, 1200),

soit dans des vers entiers :

> Croiront-ils | mes périls et vos larmes | sincères? (II, 502, 486.)
> Héros, | avec qui, | même en terminant ma vie. (III, 90, 1535.)

Les inversions surtout forcent souvent à supprimer l'hémistiche, sans quoi le sens s'obscurcirait :

> Mais enfin, || contre moi sa vaillance irritée. (I, 558, 745.)
> Toute sa conduite
> Marque || dans son devoir une âme trop instruite. (II, 256, 24.)
> Devant Troie | en sa fleur doit être moissonné. (III, 162, 226.)

C'est en vertu de toutes ces observations que, négligeant les très nombreux alexandrins quaternaires, où aucune césure ne se trouve à l'hémistiche, comme dans le vers suivant,

> Venez, | madame; || il faut les en croire, | et me suivre (III, 230, 1574),

je ne m'occuperai que des alexandrins ternaires, ceux qui annoncent le mieux la réforme d'André Chénier et des romantiques. Il suffit d'en dresser une liste, sinon complète, ce qui serait interminable, du moins imposante, et de les livrer à la discussion.

M. Faguet sur la différence qu'il y a, au point de vue de ces césures, entre le premier et le second hémistiche : « On sait très bien que Racine a une grande souplesse dans le maniement des coupes. A-t-on remarqué que quand il introduit une coupe irrégulière, c'est ordinairement dans la première partie du vers qu'il la place? Cela donne une singulière vivacité au vers.... Mais cela ne l'allonge pas. Cela est excellent pour mettre en relief une saillie de la pensée ou un ressaut du dialogue; cela ne produit ni un effet de grandeur, ni une impression d'alanguissement. C'est la coupe irrégulière après le sixième pied qui donne ces effets et allonge le vers pour l'oreille. C'est celle-ci dont Hugo est presque l'inventeur. » (Faguet, *XIXe siècle*, 1893, p. 242.)

L'alexandrin ternaire pur, 4 — 4 — 4, est le plus fréquent :

Que tardez-vous? || Allez-vous perdre | et me venger. (I, 464, 1182.)
Mais puisqu'un roi, || flattant la main | qui vous menace. (I, 546, 509.)
Ouvrez vos yeux : || songez qu'Oreste | est devant vous. (II, 66, 531.)
Et je faisais | claquer mon fouet | tout comme un autre. (II, 145, 8.)
L'âme et le dos | six fois plus durs | que ce matin. (II, 171, 318.)
Que lui dit-il? || Il est charmé | de son esprit. (II, 185, 502.)
Toujours punir, || toujours trembler | dans vos projets. (II, 320, 1353.)
Si votre cœur | était moins plein | de son amour. (II, 514, 756.)
Et le sultan | l'avait chargé | secrètement. (II, 558, 1679.)
Et ce vainqueur, || suivant de près | sa renommée. (III, 157, 109.)
Et Mardochée || est-il aussi | de ce festin? (III, 520, 910.)
Jérusalem, || longtemps en proie | à ses fureurs. (III, 704, 1810.)

4 — 6 — 2

Mourir en reine, || ainsi que tu mourus | en roi. (I, 569, 1004.)

4 — 5 — 3

Aime la guerre || autant que la paix | vous est chère. (I, 535, 234.)
Ne vois-je pas | le Scythe et le Perse | abattus? (I, 574, 1111.)
Ses intérêts || sont-ils plus sacrés | que les nôtres? (II, 425, 1152.)
Vous le craignez. || Osez l'accuser | la première. (III, 355, 886.)

4 — 3 — 5

Okosias | restait seul | avec ses enfants. (III, 614, 150.)
Si toutefois | on peut l'être | avec tant d'ennuis. (I, 431, 590.)

3 — 6 — 3

C'est ma mère, || et je veux ignorer | ses caprices, (II, 272, 360.)
Allez donc, || et portez cette joie | à mon frère. (II, 317, 1303.)
Pour vous perdre, || il n'est point de ressort | qu'il n'invente. (III,
[607, 43.)

3 — 5 — 4

Je le plains, || et vous plains vous-même | autant que lui. (I, 548, 552.)
Aujourd'hui | je promets Junie | à votre frère. (II, 314, 1211.)
D'un amour | qui devait unir | tous nos moments. (II, 424, 1106.)
Qui sait même | où m'allait porter | ce repentir? (III, 373, 1199.)
Pensez-vous | être saint et juste | impunément? (III, 606, 26.)

Je n'ai pas cru pouvoir faire entrer en ligne de compte dans cette énumération les vers où la présence d'un *e* muet final non élidé cause un certain flottement dans la césure, comme dans les exemples suivants :

Je puis l'aimer, | sans être esclave | de son père. (II, 52, 242.)
Vite un flambeau! | j'entends mon père | dans la rue. (II, 150, 68.)
Toute autre | se serait rendue | à leurs discours; (II, 315, 1249.)
Mais qu'un traître, | qui n'est hardi | qu'à m'offenser. (III, 49, 602.)
Et vous cherche, | brûlant d'amour | et de colère. (III, 190, 774)
[1380.)
Qu'ai-je à me plaindre? | Où sont les pertes | que j'ai faites. (III, 219,

Enfin il faut dire un mot des vers amorphes, inharmoniques, où se trouve une série d'au moins sept syllabes sans césure. Dans Racine on peut en distinguer de deux espèces : les moins prosaïques sont ceux où les toniques relèvent l'inertie d'un long passage qui n'est pas articulé par des coupes :

Par un hymen | pour moi plus cruel que la mort. (III, 29, 146.)
Ce même enfant | toujours tout prêt à me percer. (III, 634, 522.)

Les moins poétiques sont ceux où l'on ne trouve pas même de tonique dans la partie des vers qui ne présente pas de césure : ils sont infiniment rares chez Racine.

Ma foi. | j'étais un franc portier de comédie. (II, 146, 12.)
Et prenez la vengeance enfin | qui vous est due. (II, 561, 1746.)

Ainsi compris, le vers de Racine n'est-il pas un admirable instrument, souple et fort, pouvant traduire toutes les pensées, tous les sentiments, presque tous les tons, infiniment plus varié que l'alexandrin de Malherbe et de Boileau, suffisant pour résoudre toutes les difficultés, et même le problème posé par le romantisme à ses débuts : « un drame ne présentera jamais au peuple que des personnages réunis pour se parler de leurs affaires; ils doivent donc parler. Que l'on fasse pour eux ce *récitatif* simple et franc, dont Molière est le plus beau modèle dans notre langue; lorsque la passion et le malheur viendront animer leur cœur, élever leurs pensées, que le vers s'élève un moment jusqu'à ces mouvements sublimes de la passion qui semblent un *chant*, tant ils emportent nos âmes hors de nous-mêmes [1]. » Molière mérite cet éloge, et Racine aussi. Sans doute on est allé plus loin que notre poète, surtout en ces temps-ci. On désarticule davantage ce vers qu'on ne trouve pas assez souple, et, si l'on me passe un mot un peu trivial, on le désosse. Les grands poètes se contentent d'augmenter dans leurs alexandrins réguliers la proportion des hexamètres ternaires. Pour prendre un

1. Vigny, *Théâtre complet* (1882), II, 82. Le vers à rythme heurté des modernes était nécessaire peut-être pour nous faire mieux comprendre la simple et douce harmonie de l'alexandrin racinien. C'est ainsi que le triomphe de la chanson populaire, la restauration de la musique du XVII[e] siècle, de l'opéra-comique, du vaudeville, le succès même de la chanson de café-concert auprès de toutes les classes du public, tiennent à l'abus de la musique allemande et pseudo-allemande, à la satiété où l'on se trouvait des genres ennuyeux.

exemple, dans l'*Aigle du Casque*, qui compte trois cent quatre-vingt-dix-huit vers, il y en a deux cent quatre-vingt-quinze coupés à l'hémistiche, et seulement cent trois hexamètres ternaires. C'est-à-dire que sur quatre cents vers environ, les trois quarts à peu près sont classiques : une centaine seulement sont romantiques. Chez Racine, sans qu'il soit utile de préciser par des chiffres, la proportion des vers irréguliers est, bien entendu, beaucoup plus faible. Mais les rythmes ternaires ou romantiques sont encore largement représentés chez lui. Ils figurent à l'état, non pas de règle, mais d'exceptions nombreuses. Il en est de même pour l'importante question de l'enjambement.

VI

Rejets et enjambements.

Ce n'est pas seulement avec Malherbe et Boileau que Racine rompt pour cette règle : il se sépare même de Port-Royal, qui condamne l'enjambement en termes formels : « La troisième chose qu'on observe encore selon les règles nouvelles de la Poésie, c'est de ne point enjamber d'un vers à l'autre. On appelle enjamber quand le sens n'étant pas fini en un vers il recommence et finit parfaitement au commencement d'un autre. Il ne faut point s'imaginer que cette règle soit une contrainte sans raison. Car la rime faisant la plus grande beauté de nos vers, c'est en ôter la grâce que d'en disposer le sens de telle sorte qu'on ne puisse pas s'arrêter aux rimes pour les faire remarquer [1]. »

Que Racine, malgré de pareilles autorités, ait pratiqué l'enjambement, la chose est incontestable, et même très naturelle aux yeux de son fils, qui ne songe jamais à relever comme une faute ce qui lui semble une pratique très légitime. Il lui arrive, dans ses minutieuses remarques, de citer, pour quelque autre particularité, des vers où se trouve un enjambement, par exemple ceux-ci :

> Quoiqu'il soit votre fils et même votre ouvrage,
> Il est votre empereur. Vous êtes comme nous, etc.

Pourtant il ne fait pas la moindre allusion à cette singularité [2].

1. Chapitre I, article 6, p. 879.
2. II, 309. 1109. *Remarques*. I, 253.

C'est donc qu'elle lui paraît toute naturelle. Il le dit du reste expressément dans son remarquable passage sur la façon dont on doit couper les vers de son père : « A l'égard de ces grâces de l'enjambement qui rendent le vers libre rival du vers grec et latin, je puis répondre que nos vers ont toutes ces grâces dans la bouche de ceux qui savent les prononcer :

Je renonce + à la Grèce + à Sparte + à ton empire +
A toute ta famille + et c'est assez pour moi
Traître + qu'elle ait produit un monstre + tel que toi [1]. »

L. Racine est même beaucoup plus radical que nous, car il voit des enjambements là où certainement nous n'aurions pas songé à en mettre :

Ils redoutent son fils. — Digne objet de leur crainte!
Un enfant malheureux qui ne sait pas encor
Que Pyrrhus est son maître, et qu'il est fils d'Hector.

« J'ai toujours, dit-il, soupçonné ici une faute de ponctuation », et il propose de lire :

Ils redoutent son fils. — Digne objet de leur crainte,
Un enfant! Malheureux qui ne sait pas encore, etc. [2].

Cette coupe, si bizarre qu'elle soit, a dû être indiquée à L. Racine par la déclamation des acteurs ; car, au témoignage de l'abbé Du Bos, ils ont un procédé constant pour éviter à l'auditeur le dégoût de l'uniformité : « Il est vrai que cette uniformité de rythme n'a point empêché le succès de nos Poëmes dramatiques en France;... mais ces Poëmes qui n'ont que deux mille vers sont assez bons pour se soutenir malgré le dégoût. D'ailleurs elle est moins sensible au théâtre, où brillent le plus ces sortes d'ouvrages, parce que les acteurs, qui enjambent presque toujours sur le vers suivant avant que de reprendre haleine, ou qui la reprennent avant que d'avoir fini le vers, empêchent qu'on ne sente le vice de la cadence trop uniforme [3]. » La pratique du théâtre et la théorie de Louis Racine s'accordent donc sur ce point important : par conséquent nous ne faisons pas de critique subjective, en étudiant l'enjambement chez Racine.

1. *Remarques*, III, 239, 240.
2. *Ibid.*, I, 138.
3. *Réflexions critiques*, 1re partie, sect. 35 ; I. 349, 350.

Peut-être ne sera-t-il pas inutile de reprendre ici la distinction que j'ai proposée entre le rejet et l'enjambement; nous appellerons *rejet* le report d'un seul mot au vers suivant, et *enjambement* le rejet de plusieurs mots.

On ne doit pas être surpris de trouver un très grand nombre de rejets dans les vers français de Racine, puisqu'il en avait pris l'habitude dans ses vers latins (IV, 208-222). Seulement il ne faut pas prendre pour des rejets véritables tous les cas où nous voyons les mots *Madame*, *Seigneur*, etc., placés au début du second vers, être rattachés au précédent et séparés du vers qu'ils commencent par la ponctuation : celle de la Collection des Grands Écrivains n'est pas celle des éditions publiées du vivant de Racine [1]. Celle-ci même, nous l'avons déjà dit pour les poètes précédents, n'est probablement pas celle de Racine lui-même : elle était fort irrégulière [2]. Il ne faut donc se fonder que sur le sens, pour décider si tel mot placé en tête du second vers appartient à ce vers ou au précédent. Dans un très grand nombre de cas, le sens unit ces mots aussi bien à ce qui les suit qu'à ce qui les précède : ce sont des traits d'union plutôt que des rejets :

Ah! n'espérez de moi que de sincères vœux, |
Madame; | n'attendez ni menaces ni chaînes. (I, 559, 773.)
On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, | [585.)
Seigneur. | A vos douleurs je viens joindre mes larmes. (III, 338,
Connais-tu l'héritier du plus saint des monarques, | [1720.)
Reine? | De ton poignard connais du moins ces marques. (III, 699,

Il en est de même pour les noms propres :

La fortune t'appelle une seconde fois, |
Narcisse : | voudrais-tu résister à sa voix? (II, 290, 758.)
Quoi? Tu ne vois donc pas jusqu'où l'on me ravale, |
Albine? | C'est à moi qu'on donne une rivale. (II, 297, 880.)
Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage, |
Œnone : | prends pitié de ma jalouse rage. (III, 376, 1258.)

Quelquefois même la ponctuation, qui paraît bien alors le fait du poète plutôt que celui de l'imprimeur, indique qu'il faut prononcer ainsi :

Je le vois, je lui parle; et mon cœur.... Je m'égare,
Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare [3].

1. « Nous nous sommes rapproché de l'usage d'aujourd'hui, toutes les fois du moins que le sens n'en était pas affecté. » *Avertissement* de l'éditeur, I, xxv.

2. Cf. Lexique, VIII, cxxxix.

3. III, 340, 630. « Les anciennes éditions n'indiquent pas où la phrase doit être coupée. *Seigneur* est entre deux virgules. » Note de l'éditeur.

Au contraire, on peut considérer avec beaucoup de vraisemblance comme de véritables rejets ceux à la suite desquels le sens continue, sans doute, mais après une pause plus longue que celle qui sépare le premier vers du second : le mot reporté au commencement du second alexandrin appartient, en pareil cas, plutôt au premier vers :

J'écoute comme vous ce que l'honneur m'inspire, |
Seigneur; || mais il m'engage à sauver mon empire. (I, 534, 218.)
Ah! n'en voilà que trop : c'est trop me faire entendre, |
Madame, || mon bonheur, mon crime, vos bontés. (II, 303, 1020.)
Mais croyez-moi, l'amour est une autre science, |
Burrhus; || et je ferais quelque difficulté. (II, 293, 797.)
Il se tairait en vain. Je sais mes perfidies, |
Œnone, || et ne suis point de ces femmes hardies. (III, 353, 850.)

Ce procédé donne en général de la souplesse au vers. Une fois tout au moins, Racine a voulu en tirer un effet de facture : c'est dans *les Plaideurs* :

..... Puis donc, qu'on nous, permet, de prendre, |
Haleine, || et que l'on nous, défend, de nous, étendre[1].

Le rejet est encore plus probable dans un assez grand nombre de cas où une suspension, une réticence, coupent la suite du sens immédiatement après le mot rejeté :

La princesse et le trône ont pour moi tant de charmes, [1462.)
Que.... Mais Olympe vient. Dieux! elle est toute en larmes. (I, 480,
Peut-être qu'à son tour Axiane charmée
Allait.... Mais non, Seigneur, courez vers votre armée. (I, 539, 318.)
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un.... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre. (III, 385, 1446.)
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder.... Je serais sensible à la pitié? (III, 642, 654.)
Je devrais sur l'autel, où ta main sacrifie,
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter. (III, 698, 1713.)

Enfin le rejet est certain partout où le sens s'arrête nettement après le premier mot du second vers. Ces exemples ne sont pas rares dans les dialogues coupés où, après le rejet, c'est le second interlocuteur qui prend la parole :

1. II, 212, 792. « Lorsque le poète termine un vers par *car*, et qu'après un autre vers qui finit par *reprendre*, il commence le suivant par *haleine,* nous sentons aisément qu'il veut tourner en ridicule la déclamation des mauvais avocats. » (L. Racine, *Remarques*, I, 235.)

Ah! mon prince! — Il expire? — Ou plutôt il est mort,
Madame. — Pardonnez, Madame, à ce transport. (II, 332, 1614.)
Ah! quel heureux destin en ces lieux vous renvoie,
Seigneur? — Si mon retour t'apporte quelque joie. (II, 432, 1260.)

Le procédé est plus sensible encore, lorsque le second vers est prononcé par le même personnage que le premier, et quand, le sens s'arrêtant, la pensée repart dans une autre direction : souvent même cette opposition est soulignée par une conjonction :

L'un et l'autre consuls vous avaient prévenue,
Madame. Mais souffrez que je retourne exprès. (II, 262, 137.)
Je me garderai bien de vous en détourner,
Seigneur; mais il s'est vu tantôt emprisonner. (II, 322, 1402.)
Je voudrais vous cacher une triste nouvelle,
Madame; mais il faut que je vous la révèle. (III, 326, 318.)

La plupart du temps, je le reconnais, ces rejets ne présentent pas un grand intérêt, le mot reporté étant un de ces termes vagues de la phraséologie tragique. Lorsque ce mot a un sens précis, lorsqu'il n'est ni un titre ni un nom, et qu'il contient une idée, cette idée prend une valeur très grande, justement parce que Racine a usé rarement de ces effets. Lorsque Axiane dit de Taxile :

Cette sombre froideur ne m'en dit pourtant rien, |
Lâche; || et ce n'est point là, pour me le faire croire... (I, 551, 621),

on voit combien l'apostrophe est plus éclatante que si Racine lui avait fait dire :

Cette sombre froideur ne m'en dit pourtant rien. ||
Lâche, | ce n'est point là, pour me le faire croire....

De même, dans les Hymnes du Bréviaire Romain, Jésus-Christ dit aux âmes qui sommeillent :

Quittez... la couche oisive
Où vous ensevelit une molle langueur :
Sobres, chastes et purs, l'œil et l'âme attentive,
Veillez : je suis tout proche, et frappe à votre cœur [1].

Qui ne voit que cet ordre, ainsi souligné dans sa brièveté de commandement, en dit plus qu'un vers tout entier?

1. Cet effet est du reste indiqué dans le texte, que Racine traduit dans la perfection :

Castique, recti, ac sobrii
Vigilate : jam sum proximus. (IV, 114.)

Tout ce que nous venons de dire du rejet s'applique à l'enjambement. Nous prétendons en effet que l'on peut compter comme de véritables enjambements tous les cas où, pour reprendre l'expression de Port-Royal, le sens ne finit pas parfaitement avant la fin du second vers, mais où, après une suspension notable, plus forte que la fin du vers précédent, le sens reprend et se termine en même temps que finit le second :

Qui, par cent lâchetés, tâche à se maintenir
Au rang | où par la force il a su parvenir. (I, 425, 490.)
Je songe quelle était autrefois cette ville, |
Maîtresse de l'Asie; || et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie | et quel est son destin. (II, 50, 200.)
Mais cependant, mon fils, tu meurs, si je n'arrête |
Le fer || que le cruel tient levé sur ta tête. (II, 92, 1034.)
Soit que je n'ose encor démentir le pouvoir
De ces yeux | où j'ai lu si longtemps mon devoir. (II, 278, 501.)
Je n'eusse pris plaisir, Madame, à vous céder |
Ce pouvoir || que vos cris semblaient redemander. (II, 315, 1238.)
Le sénat chaque jour et le peuple, || irrités
De s'ouïr | par ma voix | dicter vos volontés. (II, 315, 1242.)
Autant que mon amour respecta la puissance
D'un père, || à qui je fus dévoué dès l'enfance. (III, 27, 100.)
Je suis vaincu. Pompée | a saisi l'avantage
D'une nuit | qui laissait peu de place au courage. (III, 43, 440.)
Il voit plus que jamais ses campagnes couvertes |
De Romains || que la guerre enrichit de nos pertes. (III, 57, 776.)
Par quel prix, quel encens, ô ciel ! puis-je jamais
Récompenser Achille, | et payer tes bienfaits. (III, 241, 1796.)
Je nourris dans son cœur la semence féconde |
Des vertus || dont il faut sanctifier le monde. (III, 461, 8.)

Il est impossible de ne pas éprouver en lisant de pareils vers une impression du genre de celle que donnent les enjambements romantiques, mais beaucoup moins forte. Ce saut que la pensée et le rythme font d'un vers sur l'autre ne se termine pas brusquement et comme lourdement, ne donne pas l'impression d'une chute inerte que laissent trop souvent certains vers modernes. Le rythme semble plutôt, comme un gymnaste bien entraîné, toucher un instant la terre du pied, pour rebondir avec souplesse et continuer son élan jusqu'au but marqué.

Tel n'est pas l'avis de Sainte-Beuve qui, au moment où il est en pleine crise romantique, croit qu'un abîme sépare Racine de l'école nouvelle, et que ce ne sont pas seulement les principes dramatiques

qui diffèrent entre elle et lui, mais encore le vers. Il ne veut pas que Racine puisse passer pour un précurseur du Romantisme : il ne l'a même jamais voulu; plus tard ce sera par admiration déclarée : à ce moment-là, c'est par un dédain affecté, qui jure avec le respect qui est au fond de sa croyance : « J'y vois, dit-il, des vers que des critiques trop prompts et superficiels seraient peut-être tentés d'opposer à l'école moderne comme exemples de ces enjambements qu'elle croit avoir renouvelés de Régnier et Ronsard. Ainsi Burrhus :

Je parlerai, Madame, avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité!

Un disciple d'André Chénier aurait dit sans scrupule :

Je parlerai, Madame, avec la liberté
D'un soldat : je sais mal farder la vérité.

Or Racine ne se fût jamais avisé de pareille *licence*. Qu'aurait dit Boileau? Donc les innovations actuelles, bonnes ou mauvaises, ne sont pas chimériques et ne se retrouvent nullement dans Racine [1]. »

Pourtant on rencontre chez le grand poète bon nombre d'enjambements. On en trouve beaucoup dans les dialogues coupés :

Qu'après tant de respects, qui vous rendent plus fière,
Je pourrai.... — Je t'entends. Je suis ta prisonnière. (I, 579, 1210.)
Ah! si je le croyais, j'irais bientôt, Pylade,
Me jeter.... — Achevez, Seigneur, votre ambassade. (II, 47, 134.)
Oui, je bénis, Seigneur, l'heureuse cruauté
Qui vous rend.... — Tu l'as vu, comme elle m'a traité. (II, 72, 644.)
Hippolyte aimerait? Par quel bonheur extrême
Aurais-je pu fléchir?... — Vous l'entendrez lui-même. (III, 332, 462.)
Et d'avoir si longtemps pu défendre votre âme
De cette inimitié.... — Moi, vous haïr, Madame? (III, 335, 518.)

Leur nombre est également considérable dans des vers prononcés par le même personnage :

Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits.... Mais qui les peut compter. (II, 82, 852.)
Et ce même Sénèque et ce même Burrhus
Qui depuis.... Rome alors estimait leurs vertus. (II, 312, 1166.)
Trompons qui nous trahit; et pour connaître un traître,
Il n'est point de moyens.... Mais je la vois paraître. (III, 68, 1032.)

1. Pensées, dans ses *Poésies complètes*, p. 148.

Le ciel te donne Achille; et ma joie est extrême
De t'entendre nommer.... Mais le voici lui-même. (III, 193, 830.)
Le Roi de temps en temps la presse entre ses bras,
La flatte.... Chères sœurs, suivez toutes mes pas. (III, 690, 1554.)

Je sais bien que d'après Quicherat ce sont là tous enjambements « permis ». Mais je ne vois pas du tout quelle différence essentielle on peut établir entre eux et les enjambements « interdits »; ou plutôt je n'en vois qu'une : c'est que les uns sont permis et les autres interdits par Quicherat; mais quelle raison lui fait condamner les mauvais enjambements? « Nos vers ne peuvent enjamber parce qu'ils riment; et la rime étant une des premières conditions de notre poésie, tout ce qui tend à la faire disparaître est un véritable contresens [1]. » Le contresens n'est-il pas aussi formel pour l'enjambement par suspension que pour l'enjambement romantique, pour celui qui est « permis » que pour celui qui est « interdit »? Dans les deux cas, la rime est moins fortement soulignée que dans l'alexandrin de Boileau, car, si sa sonorité n'y perd rien, le second élément qui sert à la faire remarquer, c'est-à-dire la césure finale, est certainement très amoindri. Aussi est-on en droit de se demander quelle raison Racine pouvait bien avoir pour introduire dans ses vers cet enjambement « permis ». Peut-être la découvrirons-nous dans une remarque du poète sur un vers d'Homère où l'on trouve un procédé analogue : « Eustathius dit que la phrase de ce vers est un solécisme, qui fait une élégance, comme si la chose était dite sur-le-champ, le vers commençant d'une façon et finissant de l'autre. » (VI, 199.)

Que cette explication soit ou non la bonne, il n'en est pas moins vrai que Racine a souvent usé de ce procédé, et qu'il s'est permis même les enjambements les plus interdits. Son vers, quoi qu'en disent Boileau et Sainte-Beuve, ose enjamber, et de la façon la plus formelle.

Je laisse de côté les très nombreux exemples que l'on pourrait tirer des *Plaideurs*, puisque cette pièce, peut-être la plus heureusement versifiée de tout le répertoire de Racine, appartient à un genre secondaire, à cette Comédie, à laquelle la critique classique permet dédaigneusement l'enjambement, ainsi que l'aristocratie

1. *Versification française*, p. 70, 71.

admet, chez les petites gens, les divertissements grossiers qu'elle se refuse à elle-même.

Je ne citerai que les cas où dans ses tragédies, voire dans ses meilleures, Racine a cru ne pas déroger en pratiquant l'enjambement : il l'emploie même assez souvent, puisqu'on en pourrait citer en tout une centaine :

> Non, de quelque douceur que se flatte votre âme,
> Vous n'êtes qu'un tyran. — Je le vois bien, Madame. (I, 573, 1094.)
> Honteux d'avoir poussé tant de vœux superflus,
> Vous l'abhorriez ; enfin vous ne m'en parliez plus. (II, 42, 36.)
> Ses yeux s'ouvraient, Pylade ; elle écoutait Oreste,
> Lui parlait, le plaignait. Un mot eût fait le reste. (II, 78, 746.)
> Soit qu'ainsi l'ordonnât mon amour ou mon père,
> N'importe ; mais enfin réglez-vous là-dessus. (II, 100, 1195.)
> Non : je la crois, Narcisse, ingrate, criminelle,
> Digne de mon courroux ; mais je sens malgré moi.... (II, 300, 937.)
> L'aimable Bérénice entendrait de ma bouche
> Qu'on l'abandonne ! Ah ! Reine, et qui l'aurait pensé ? (II, 411, 837.)
> Mais pour vous épargner une injuste prière,
> Adieu : Je vais trouver Roxane de ce pas,
> Et je vous quitte. — Et moi je ne vous quitte pas. (II, 514, 760.)
> Déjà sûr de mon cœur à sa flamme promis,
> Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis. (III, 212, 1216.)
> Il soutient qu'Aricie a son cœur, a sa foi, [(III, 373, 1188.)
> Qu'il l'aime. — Quoi, Seigneur ? — Il l'a dit devant moi.
> Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
> Revêtu de lambeaux, tout pâle. Mais son œil. (III, 493, 439.)
> Auras-tu donc toujours des yeux pour ne point voir, [(III, 611, 107.)
> Peuple ingrat ? Quoi ? Toujours les plus grandes merveilles.
> Comme votre fils ? — Oui.... Vous vous taisez ? — Quel père
> Je quitterais ! Et pour.... — Hé bien ? — Pour quelle mère.
> [(III, 645, 700.)

J'en passe, non pas des meilleurs, car j'ai pris les plus intéressants, mais de très incontestables. Il reste à conclure.

Quoiqu'il y ait, on le voit, dans Racine beaucoup plus d'enjambements qu'on ne le suppose en général, le nombre est encore très peu considérable, relativement à la proportion qu'on en pourrait trouver chez les grands romantiques. Ce petit nombre tient probablement au parti que Racine en voulait tirer. Comme le remarque justement M. de Gramont, l'effet que l'on veut obtenir ainsi sera d'autant plus puissant qu'il sera plus rare [1]. La surprise qu'excite

1. « L'enjambement, dans les vers français, comme le rejet dans les vers latins, met à la disposition du poète de nouveaux effets harmoniques, sans

cette forme insolite éveille plus vivement l'attention sur la pensée qui y est contenue. Et c'est ainsi que, dans quelques-uns des cas cités, nous voyons Racine mettre de cette façon en vive lumière, en plein relief, une pensée qu'il veut rehausser.

Pour le plus grand nombre des enjambements, pour ceux en particulier que nous n'avons pas cités comme moins intéressants, et en englobant pour cette explication tous les cas analogues, depuis le rejet douteux jusqu'à l'enjambement certain, je dirai que Racine a voulu ainsi, en l'occasion, donner à ce vers que l'on présente comme trop régulièrement solennel, un certain naturel, j'oserai même dire une certaine familiarité, puisqu'il considère, nous l'avons vu, comme une élégance l'apparence de l'improvisation (VI, 199). « Du moment, écrivait Victor Hugo à Tennint, où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler [1]. » Comme le naturel apparaît plus rarement chez Racine que chez nos modernes, ou, pour mieux dire, comme la grandeur est chez notre poète la loi générale, et que la pensée ne descend que par exception jusqu'aux proportions humaines, l'enjambement, qui ramène la solennité de l'alexandrin au laisser-aller du vers romantique, se montre, lui aussi, très rarement. On en a fait, depuis Racine, un usage plus fréquent, sans aller toujours jusqu'à l'abus. Mais, pour apprécier à sa juste valeur le courage, l'audace même que Racine a dû déployer, il faut le comparer non pas à ses successeurs très lointains, mais à ses contemporains immédiats : alors que presque tout le monde, à la fin du XVII[e] siècle, s'incline, bon gré mal gré, devant l'autorité de Malherbe restaurée par Boileau, Racine montre une fois de plus, après La Fontaine et Molière, que le génie a ses raisons qu'un talent raisonnable ne connaît pas. Il ne s'insurge pas en théorie, parce que l'insurrection ne convient plus à son tempérament assagi par l'âge. Mais doucement, poliment, et obstinément, il n'en fait qu'à sa tête.

nuire le moins du monde à ceux qui résultent de la mesure et de la rime.... En somme, l'enjambement, pour conserver toute sa portée, doit, ce semble, rester dans les vers à l'état d'exception » (p. 65).

1. Lettre-préface à Wilhelm Tennint. *Prosodie de l'École romantique.*

VII

Licences. Inversions. Chevilles.

Parmi les licences poétiques qu'on attribue à Racine, beaucoup peuvent s'expliquer, en dehors de l'utilité apparente qu'elles présentent pour faciliter le vers, par l'évolution de l'orthographe, de la prononciation et de la syntaxe, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nous. Dans un plus petit nombre de ces licences, on constate des différences entre la pratique de Racine et celle de son temps, parce que l'usage courant change plus vite que l'usage de la poésie, où l'autorité des maîtres maintient chez leurs successeurs des formes déjà vieillies. Enfin on ne trouve qu'à l'état de raretés les véritables licences, c'est-à-dire les cas où le poète écrit en vers autrement qu'il n'écrirait en prose, uniquement pour se faciliter la rime, ou pour arriver plus facilement au chiffre de syllabes qu'il doit atteindre. On trouve chez Racine ces trois sortes de licences pour l'orthographe.

Ne semble-t-il pas en effet qu'il y ait une impardonnable licence dans ce vers :

> Polynice, Etéocle, *Iocaste*, Antigone. (I, 483, 1509.)

Et pourtant le poète ne fait que profiter de l'ancienne confusion entre l'I et le J, ou même de l'orthographe antique. On serait encore tenté de se récrier devant ces rimes :

> Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé;
> Que je le hais; enfin, Seigneur, que je l'*aimé* [1]?
> Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
> Brûlé de plus de feux que je n'en allumé [2].

Louis Racine trouve ces rimes fautives. D'Olivet au contraire prend le parti du poète qui n'a pas imaginé là une orthographe fantaisiste pour les besoins de son vers, mais qui a simplement utilisé un vieil usage [3]. Si Racine écrit *conte* pour *compte*, c'est parce

1. II, 100, 1192. « Ce mot est écrit *aimé* dans l'édition de 1697. » Note de M. Mesnard.

2. II, 56, 320 : « Il y a allu*mé* au lieu de allu*mai* dans les diverses éditions publiées du temps de Racine » (note de l'Éditeur).

3. L. Racine, I, 138. — « M. Racine le fils s'étant imaginé que ces rimes *consumé*, *allumé* pouvaient être critiquées, il ne sera pas inutile qu'on sache que

qu'au temps de Vaugelas on hésite encore entre les deux orthographes, et que par conséquent le poète a le droit d'opter entre ces deux formes. S'il écrit :

De tous leurs sentiments venez me rendre *conte* ;
Je vous rendrai moi-même une réponse *pronte* [1],

comme il rimerait tout aussi exactement avec l'orthographe actuelle, c'est donc simplement que cette graphie lui paraît meilleure pour rendre la vraie prononciation. Lorsque Racine semble modifier l'orthographe d'un mot, il suit une règle générale, et ne crée pas une exception : quand il fait rimer *menassé* avec *pressé*, c'est qu'il écrit partout et toujours *menasser, une menasse* [2].

Les suppressions de lettres également ne sont qu'apparentes ; c'est-à-dire, nous croyons qu'il supprime une lettre pour la régularité de sa rime, alors qu'il se contente de suivre un autre usage que le nôtre. Ainsi il met :

Et sans sortir du joug où leur loi la *condane*,
Il faut qu'un fils naissant la déclare Sultane,

parce que, dans le corps d'un vers, il écrit :

Je *condannai* ses pleurs [3].

Il suffit de connaître un peu l'histoire de la langue pour savoir qu'il n'y a pas la moindre licence dans ces vers :

Visir, songez à vous, je vous en aver*ti* ;
Et, sans compter sur moi, prenez votre parti. (II, 506, 579.)

Même dans l'exemple suivant, qui paraît plus bizarre,

Au tumulte pompeux d'*Athène* et de la cour (III, 307, 32),

il n'y a pas d'anomalie, car, en 1685, Mourgues écrit : « *Athènes* et *Athène*. Quelqu'un a avancé que le dernier est plus poétique. Mais je remarque que le premier est plus usité parmi nos poètes.... On dit de même *Thèbes* ou *Thèbe* [4]. »

de faire rimer aux yeux un participe avec un prétérit, ce n'est pas une invention moderne, car il s'en trouve de fréquents exemples dans nos vieux poètes, et, sans aller plus loin, dans le Plutarque d'Amyot. » (D'Olivet, p. 341, 342.)

1. II, 491, 254 et la note.

2. II, 507, 600. « C'est l'orthographe ordinaire de ce verbe, aussi bien que du substantif *menasse*, non pas seulement à la rime, mais partout. » Note de l'éditeur.

3. II, 493, 297 et la note ; II, 496, 387.

4. Thurot, II, 24.

Je n'irai pas jusqu'à prétendre que Racine s'est toujours interdit les licences : en voici deux exemples certains :

Semble s'être assemblé contre nous par has*ar* :
Je veux dire la brigue et l'éloquence. Car. (II, 207, 729.)
Vous connaissez, Madame, et la lettre et le *sein*.
Du cruel Amurat je reconnais la main [1].

Mais ces cas sont bien rares, et il faut s'armer d'une loupe pour découvrir de pareilles fautes [2], qui sont du reste insignifiantes, puisqu'à l'audition elles disparaissent, et ne sont perceptibles que pour un lecteur. Aussi Racine n'a-t-il pas hésité à rétablir en 1687 les lettres qu'il avait d'abord supprimées par un scrupule à la Malherbe [3]. Il n'attache d'importance à ces questions d'orthographe que lorsqu'elles intéressent la prononciation [4].

C'est ainsi qu'il imprime les mots en *oi*, comme *connoître*, etc., avec leur orthographe habituelle dans le corps du vers où les questions de prononciation sont moins importantes, et avec une orthographe phonétique à la rime [5].

1. II, 533, 1183. Au contraire, au vers 1683, on lit :

De son auguste sein*g* reconnaissez les traces.

2. Je sais que votre cœur se fait quelque*s* plaisir*s*
De me prouver sa foi dans ses derniers soupirs. (II, 512, 695.)

« On ne doutera pas que ce ne soit la rime qui amène ici ce pluriel, *quelques plaisirs*. Mais notre langue était assez abondante pour fournir un autre tour, et Racine assez ingénieux pour le trouver. Je répondrai à ceux qui m'accuseraient de m'arrêter sur des bagatelles, que l'Académie, dans ses Sentiments sur le Cid, s'arrêta pareillement sur ces deux vers de Corneille :

Quelle douce nouvelle à ces jeunes amants!
Et que tout se dispose à leur*s* contentement*s*!

Il eût été mieux, *à leur contentement*, dit l'Académie. Et moi, dans un cas encore moins favorable, que dis-je autre chose? » (D'Olivet, p. 304.)

3. « Dans ses premières éditions il fait rimer *étendars* avec *épars* (I, 544, 452); *tribus* pour *tributs*, avec *vertus* (I, 531, 155). Puis il se corrige. L'éditeur a donc eu raison de dire : « En résumé, on voit que Racine, dans son orthographe, n'a pour ainsi dire rien qui lui soit propre et personnel. Il suit la coutume, moins uniforme de son temps qu'au nôtre, adopte les modifications qui peu à peu s'introduisent, et ne s'obstine point dans les habitudes de sa jeunesse. » VIII, CXL.)

4. Dans le « Cahier de remarques sur l'orthographe française, pour être examinées par chacun de Messieurs de l'Académie », Racine dit : « Je ne voudrais qu'un *g* à *exagérer*, et je sens quelque différence dans la prononciation d'*aggréger* et des autres, où on prononce en quelque façon le double G, au lieu qu'il me semble qu'on ne le prononce point du tout dans *exagérer*. Je mettrais toujours *abréger* avec un *b* simple. » (VI, 360.)

5. Il fait rimer *fuirais* avec *attraits*, (II, 78, 752); *naître* et *connaître* (III, 173, 430); *connaître* et *maître* (I, 531, 165); *craître* et *maître* (II, 95, 1069).

C'est ainsi qu'il écrit :

Mais, Seigneur, que dit-il? — Il en fait trop *paraître*.
Cet esclave déjà m'ose vanter son maître. (I, 537, 265.)

Louis Racine se trompe probablement lorsqu'il attribue cette licence au désir de rimer très exactement pour l'œil [1]. Car son père fait de même lorsque l'œil n'est pas sensiblement plus satisfait par la forme *ai* que par la forme *oi* : c'est ainsi que dans toutes les anciennes éditions, dit M. Mesnard, on trouve *paraître* rimant avec *être*, (II, 415, 915) ; avec *peut-être* (II, 416, 939) ; ou encore *reconnaître* rimant avec *peut-être* (II, 439, 1384). Il y a donc une autre raison que celle donnée par Louis Racine, et cette raison, la voici : cette orthographe n'est ni une faute, ni même une licence : c'est une heureuse innovation. Sans vouloir attribuer à Racine tout le mérite d'une révolution à laquelle Voltaire attache son nom, justement, puisqu'il l'a fait triompher [2], on peut trouver dans l'orthographe de Racine pour les sons en *oi* et en *ai* le point de départ d'une réforme logique. A coup sûr il n'y a pas dans cette forme nouvelle de véritable licence de prononciation.

Racine est peut-être de tous nos poètes le plus scrupuleux pour tous ces petits problèmes. Il n'admet pas cette convention si commode, trop commode même, qu'il y a deux prononciations, l'une pour la prose, l'autre pour les vers [3], et qu'il peut par conséquent opter. Partout où la chose n'est pas compliquée, il corrige dans ses pièces de jeunesse les licences qu'il s'était autrefois accordées. C'est ainsi

1. « L'attention du poète à rimer aux yeux autant qu'il est possible, était cause qu'il faisait imprimer *connaître*, *paraître*, quand ces mots rimaient avec *maître*. » (L. Racine, I, 85.)

2. « Les commentateurs ont prétendu que Racine écrivait *parait*, *connait*, *connaître* et *paraître*. Aimé Martin ajoute que les éditions de 1687 et 1702 en font foi, et, sans rien vérifier, non seulement il a attesté le fait, mais il en a tiré la conséquence que Voltaire n'a pas été le premier auteur du changement d'orthographe dont on lui a fait honneur. On l'avait dit avant lui, et les ennemis de Voltaire en avaient triomphé. Malheureusement pour eux, Racine n'a jamais écrit ainsi ces mots-là... Toutes ces éditions ont paru du vivant de Racine. Elles portent toutes *paroist*, *connoistre*, *paroistre*, et quelquefois *paraistre* pour rimer avec *maistre* et *traistre*. » (La Rochefoucauld-Liancourt, I, 127, 128.)

3. « Dans son livre, *Remarques et décisions de l'Académie Française*, où il se pique « d'une exacte fidélité à rendre les sentiments de l'Académie touchant les « choses qu'il traite », l'abbé Tallemant... nous dit : « C'est une chose bizarre et « particulière surtout à la langue française, que la plupart des mots ont deux « différentes prononciations, l'une pour la prose et pour le discours ordinaire, « et l'autre pour les vers. » (Bellanger, *Études historiques*, etc.)

qu'il efface, le plus qu'il peut, ce malencontreux doublet, « avecque », qui produit un si piteux effet : il le laisse subsister dans le passage suivant, non pas, comme le suppose Louis Racine, que ce lapsus lui soit échappé, mais parce qu'il est impossible de supprimer la faute par une simple correction, et qu'il faudrait changer les deux vers :

Et ne pourrai-je au moins, en de si grands malheurs,
M'entretenir moi seule avecque mes douleurs [1]?

Partout ailleurs il corrige :

Si pourtant on peut l'être avecque tant d'ennuis.
Si toutefois on peut l'être avec tant d'ennuis. (I, 431, 590.)
La paix est trop cruelle avecque Polynice.
S'il faut avec la paix recevoir Polynice. (I, 450, 956.)
Et la guerre, Seigneur, nous plaît avecque vous.
La guerre et ses horreurs nous plaisent avec vous. (I, 450, 958.)
Enchaîne ta maîtresse avecque ton rival.
Enchaîne ta maîtresse en livrant ton rival. (I, 559, 764.)

Une fois même, comme cette faute est encadrée dans deux vers plats,

Mais pourquoi donc sortir avecque votre armée?
Quel est ce mouvement qui m'a tant alarmée,

il refait le tout :

Mais que prétendiez-vous? Et quelle ardeur soudaine
Vous a fait tout à coup descendre dans la plaine? (I, 402, 55.)

Pour les facilités de ce genre, Racine est bien plus scrupuleux que ses émules. L'élision du pronom *le* placé après le verbe qui le régit, licence que ne se refusent ni Molière ni Corneille, lui semble une pauvreté, et il la supprime partout, sauf dans ses *Plaideurs* :

Condamnez-le à l'amende; ou s'il le casse, au fouet. (II, 196, 614.)

Les autres exemples sont tous corrigés :

Attendez-le plutôt, et voyez-le en ces lieux.
Attendez-le plutôt, voyez-le dans ces lieux. (I, 443, 810.)
Si vous l'aimez, aidez-le à démentir ses yeux.
Aidez-le bien plutôt à démentir ses yeux. (I, 529, 96.)
Laissons-le avec sa sœur adorer Alexandre.
Qu'il aille avec sa sœur adorer Alexandre. (I, 536, 262.)
Hé bien, Madame, aidez-le à vous trahir vous-même.
Hé bien! aidez-le donc à vous trahir vous-même. (I, 537, 277.)
Le voici. Consultons-le en ce péril extrême.
Le voici. Je veux bien le consulter lui-même. (I, 588, 1405.)

1. I, 568, 960. L. Racine, I, 92. — Cf. d'Olivet, p. 229, et le lexique.

On le voit : sans chercher à être impeccable, Racine vise à la correction. Et l'on peut jusqu'ici définir son idéal : le moins possible de licences d'orthographe, pas du tout de licences de prononciation.

Pour la syntaxe, il semble, au premier abord, que les libertés fourmillent, parce que, à chaque instant, nous rencontrons des particularités qui s'écartent de notre usage, et qui semblent destinées à éviter un hiatus, ou à parfaire le vers. Mais il suffit de lire l'Introduction Grammaticale du Lexique, ou encore de rapprocher ces singularités des règles de la grammaire historique, des Lexiques des grands écrivains, ou, tout simplement, de comparer Racine à lui-même, pour se bien persuader que le poète n'a pas deux syntaxes, l'une régulière, pour sa prose, ou même pour sa poésie, quand la régularité ne l'y gênerait pas; l'autre, au contraire, fantasque, capricieuse, et dont la seule règle serait l'asservissement de la grammaire à la prosodie. Pour n'en citer qu'un exemple, Abner dit d'Athalie :

> Tantôt, à son aspect je l'ai *vu* s'émouvoir. (III, 693, 1618.)

L'Académie critique : « Il faut : *je l'ai vue*, en parlant d'Athalie; on a condamné tout d'une voix *je l'ai vu* ». On pourrait croire que Racine n'a pas suivi la règle d'accord pour ne pas faire un vers faux : mais il met en prose : « la vénération que j'ai toujours *eu* » (III, 142), et Bouhours l'approuve. Il écrit également en vers à un endroit où l'accord n'intéresse pas la quantité syllabique :

> Les a-t-on *vu* souvent se parler, se cacher? (III, 375, 1235.)
> Les a-t-on *vu* marcher parmi vos ennemis? (III, 530, 1106.)

C'est du reste, suivant Boileau, un fâcheux symptôme que d'oser critiquer la syntaxe de son illustre ami. Il déclare alors nettement qu'on n'y entend rien [1].

C'est ce qu'on pourrait répondre à ceux qui critiqueraient chez Racine les figures de grammaire. Ainsi l'ellipse n'est pas chez lui un escamotage commode pour faire disparaître un ou plusieurs mots

1. « Quelques puristes rigoureux condamnaient un vers :

> Et déjà quelques-uns couraient épouvantés
> Jusque dans les vaisseaux qui les ont apportés,

parce que la grammaire semble obliger à dire *qui les avaient apportés*. Boileau leur répondit qu'ils n'avaient point d'oreille pour la poésie, et qu'ils n'entendaient pas la langue des poètes. » (L. Racine, *Mémoires de l'Académie*, XVI, 201.)

gênants : c'est un procédé qu'il aime partout, même dans sa prose, même chez les autres : Vaugelas écrit : « Si vous cherchez un roi comme Alexandre, c'est ce que vous ne trouverez jamais; si — le plus proche à succéder, etc. » Racine, dans ses remarques sur Vaugelas, observe que « il ne répète point *vous cherchez*, et cela est mieux » (VI, 357). Aussi, pour son compte personnel, croit-il bien faire en écrivant le vers connu :

> Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait — fidèle? (II, 108, 1365.)

C'est encore par préférence et non par nécessité que Racine cultive l'inversion ou, comme on disait alors, la transposition. Seuls les grammairiens discutent alors la valeur de cette figure [1]. Les grands poètes en font un fréquent usage. Ce qui prouve bien que Racine y voit une beauté poétique, c'est qu'il en fait souvent, sans y être en rien forcé par les nécessités de son vers, et qu'il modifie l'ordre habituel, quand bien même cet ordre donnerait un vers correct, voire poétique. C'est ainsi qu'il met :

> Cette jeune Eriphile
> Que lui-même captive amena de Lesbos. (III, 158, 155.)

La pensée et l'harmonie perdraient-elles quoi que ce soit, si l'on écrivait :

> Que lui-même amena captive de Lesbos?

Le plus souvent, en effet, nous ne voyons pas ce que le vers gagne à ces transpositions. Quelquefois seulement nous pouvons apprécier ce que Racine doit à une inversion. Prenons l'exemple que donne, à contresens, Louis Racine : « le premier vers d'Athalie,

> Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel,

n'est pas, dit-il, plus poétique que le serait celui-ci :

> Oui, je viens adorer l'Éternel dans son temple [2]. »

Il me semble au contraire que dans le vers de Racine la voix monte, comme pour entonner un sonore cantique d'allégresse, et que dans la

1. D'Olivet l'approuve (241-243). Bouhours la condamne dans son *Deuxième Entretien d'Eugène et d'Ariste*, p. 241-243.

2. *Mémoires de l'Académie* (XV, 195). Cela suffirait à prouver que, réduit à ses seules forces, L. Racine n'aurait pas eu assez le sens de l'harmonie pour imaginer le système de césures dont nous avons parlé. Du reste il se contredit pour l'inversion (*Remarques*, III, 293, 294).

contrefaçon de Louis Racine, le vers et la voix ont l'air de tomber dans un trou silencieux. Parfois enfin, assez rarement du reste, nous trouvons que le vers a plutôt perdu à ces transpositions : l'inversion embrouille en certains cas l'alexandrin, jusqu'à obscurcir la pensée :

Roxane n'est pas loin; laissez agir ma foi.
J'irai, bien plus content et de vous et de moi,
Détromper son amour d'une feinte forcée,
Que je n'allais tantôt déguiser ma pensée. (III, 524, 1010.)
De l'affranchi Pallas nous avons vu le frère,
Des fers de Claudius Félix encor flétri,
De deux reines, Seigneur, devenir le mari. (II, 392, 405.)

Outre ces « synchyses » il faut bien avouer que Racine lui-même a sur la conscience quelques chevilles. Voltaire en relève, et les met sur le compte non pas de la faiblesse humaine, mais des nécessités de la rime[1]. M. de la Rochefoucault-Liancourt en note d'autres [2]. Enfin il n'est personne qui n'en puisse découvrir : en voici quelques spécimens :

Et la plus prompte mort, *dans ce moment sévère,*
Devient de leur amour la marque la plus chère. (II, 538, 1293.)
J'épouserais, et qui? (*s'il faut que je le die*)
Une esclave attachée à ses seuls intérêts. (II, 512, 718.)
Souffrez, si quelque monstre a pu vous échapper,
Que j'apporte à vos pieds sa dépouille *honorable*. (III, 358, 949.)

Prenons garde pourtant de considérer quelquefois comme des chevilles de véritables beautés que nous ne comprendrions pas : suivons le bon conseil de Quintilien, excellemment traduit par Racine : « Il faut être extrêmement circonspect et très retenu à prononcer sur les ouvrages de ces grands hommes, de peur qu'il ne nous arrive, comme à plusieurs, de condamner ce que nous n'entendons pas. Et s'il faut tomber dans quelque excès, encore vaut-il mieux pécher en admirant tout dans leurs écrits qu'en y blâmant beaucoup de choses » (III, 147). Du reste nous devons ajouter que Racine lui-même ne se croit pas

1. D'autres loin de se taire en ce même moment. (II, 412, 862.)
« Concevez l'excès de la tyrannie de la rime, puisque l'auteur qui lui commande le plus est gêné par elle au point de remplir un hémistiche de ces mots inutiles et lâches : *en ce même moment.* » (*Commentaire*, II, 399.)
2. *Études morales* (I, 220, v. 12; 223, v. 5; 227, v. 41; 232, v. 45).

infaillible, puisqu'il corrige soigneusement jusqu'aux fautes que lui indiquent ses ennemis [1]. On se fera une idée de sa sévérité spontanée pour lui-même, en lisant sa lettre à Boileau, à propos de ces vers :

Quand par une fin soudaine
Détrompés d'une ombre vaine
Qui passe et ne revient plus,
Leurs yeux du fond de l'abîme
Près de ton trône sublime
Verront briller tes élus. (IV, 153.)

« J'ai choisi ce tour, dit-il, parce qu'il est conforme au texte qui parle de la fin imprévue des réprouvés, et je voudrais bien que cela fût bon, et que vous pussiez passer et approuver *par une fin soudaine* qui dit précisément la chose. Voici comme j'avais mis d'abord :

Quand, déchus d'un bien frivole,
Qui comme l'ombre s'envole
Et ne revient jamais plus.

Mais ce *jamais* me parut un peu mis pour remplir le vers, au lieu que *qui passe et ne revient plus* me semblait assez plein et assez vif » (VI, 126). Racine rejette là comme une cheville ce que l'on considère comme le chef-d'œuvre d'un poète en qui Baudelaire trouve la synthèse de Lamartine, de Victor Hugo et de Théophile Gautier, puisqu'il faut, pour comprendre son talent comme versificateur, entendre chanter dans sa mémoire « les strophes les plus plaintives de Lamartine, les rythmes les plus magnifiques et les plus compliqués de Victor Hugo,... les tercets les plus subtils et les plus compréhensifs de Théophile Gautier [2]. » Edgar Poe, dans sa *Genèse d'un poème*, explique comment il a trouvé le refrain génial de sa pièce, *the Raven* [3]. Or qu'est-ce que ce *never more* si vanté? C'est ce

1. « Subligny se signala par une critique en forme de comédie : elle ne fut pas inutile à l'auteur critiqué, qui corrigea dans la seconde édition d'*Andromaque* quelques négligences de style. » (L. Racine, *Mémoires*, I, 236, 237.) En effet, Racine avait mis d'abord :

Me fait courir moi-même au piège que j'évite.

Subligny dit : « ce *moi-même* n'est-il pas une cheville ? » (Fournel, III, 539), et Racine corrige :

Me fait courir alors au piège que j'évite. (II, 44, 66.)

2. Edgar Poe, traduction Baudelaire (*Histoires grotesques et sérieuses*, p. 337).

3. « Ayant arrêté dans mon esprit qu'il y aurait un refrain,... ces considérations me menèrent inévitablement à l'*o* long, comme étant la voyelle la plus sonore, associé à l'*r*, comme étant la consonne la plus vigoureuse.

« Le son du refrain étant bien déterminé, il devenait nécessaire de choisir un

jamais plus dont Racine ne veut pas, et qu'il considère comme une cheville.

Ne suffirait-il pas d'un seul fait comme celui-là, pour permettre d'affirmer que Racine n'est pas seulement l'un de nos deux plus grands poètes, qu'il est aussi l'un de nos meilleurs versificateurs? Nous aurons, je pense, achevé cette double démonstration, en prouvant qu'il est aussi, avec Victor Hugo, notre plus grand lyrique. On peut appliquer à Racine, et plus justement, ce que l'auteur de la Préface de Cromwell dit de Molière : *Palmas veres habet iste duas*[1].

VIII

Le lyrisme.

C'est tout un livre qu'il faudrait écrire pour épuiser pareil sujet. Je ne puis donc qu'indiquer les questions intéressantes, dont chacune devrait faire un long chapitre, et sur chacune d'elles donner quelques brèves indications. Ce qui va suivre n'est donc que le cadre de l'étude à faire, et dont quelques détails sont esquissés.

Pour comprendre toute la valeur du lyrisme de Racine, il est bon de se reporter au XVIIe siècle, et de constater qu'outre des qualités intrinsèques, le lyrisme de Racine a le mérite d'avoir poussé vigoureusement dans un sol ingrat. Le XVIIe siècle, en effet, est l'antipode du lyrisme, tel que nous le comprenons, tel que le comprenaient aussi les anciens. On s'imagine alors que quiconque sait rimer et mesurer des syllabes peut composer une ode, partant être poète lyrique : que de Saci, ayant rimé les racines grecques de Lancelot, pourra se dépêtrer ensuite d'une pareille besogne, et composer des poésies vraiment lyriques, comme si un sculpteur pouvait casser des pierres comme un manœuvre, puis revenir à sa statue, un ciseleur forger du fer à grands coups de marteau, puis reprendre ses outils délicats sans qu'aucun des deux se soit gâté la main dans cette grossière besogne.

mot qui renfermât ce son, et qui, en même temps, fût dans le plus complet accord possible avec cette mélancolie que j'avais adoptée comme ton général du poème. Dans une pareille enquête, il eût été absolument impossible de ne pas tomber sur le mot *nevermore*, *jamais plus*. En réalité, il fut le premier qui se présenta à mon esprit. » (Edgar Poe. *Histoires grotesques et sérieuses*, p. 356, 357.)

1. Préface, édition *ne varietur*, p. 54.

Les gens du XVII[e] siècle sont du reste bien peu difficiles sur le mérite d'une pièce lyrique, puisque Boileau lui-même trouve bonne l'ode insipide de Chapelain ; que Chapelain prodigue les éloges à la Nymphe de la Seine de Racine ; et que Racine découvre du lyrisme jusque dans la Prise de Namur de Boileau. Où les poètes pourraient-ils puiser le véritable lyrisme? Toutes les sources en sont taries par le pouvoir et la société. Le patriotisme, nous l'avons vu, ne peut être que le royalisme, et ce royalisme même est vicié par l'orgueil de Louis XIV, qui n'admet pas l'amour, sentiment dans la composition duquel l'égalité est un élément important, mais l'adoration, tout au moins extérieure, la courtisanerie, dont la forme littéraire est le madrigal en prose ou en vers, l'inscription latine ou française sur une médaille, voire, dans les grands genres, l'éloge académique, mais le lyrisme, jamais.

L'amour, analysé par la méthode cartésienne, anémié par la préciosité, se répandra en longs et fades développements romanesques, ou discutera avec lui-même, et perdra une partie de sa vigueur et de sa vérité à raisonner avec le devoir : mais, après les stances du Cid, il restera longtemps impuissant à inspirer la poésie lyrique.

Le moi est déclaré haïssable par la philosophie chrétienne, et le moi d'un simple grimaud serait trouvé fort méprisable par la noblesse d'épée, surtout par la noblesse de robe. Louis XIV a le droit de dire « l'État, c'est moi », mais un « ridicule et misérable auteur » qui n'est même pas, pour certains, un « honnête homme », recevrait les étrivières s'il disait, comme nos modernes : le lyrisme, c'est mon « moi ».

L'opposition entre le moi et le non-moi, les invocations à la nature indifférente ou maternelle, les descriptions splendides qui agrandissent nos propres souvenirs, ou développent notre sensibilité devant les réalités naturelles, le charme que nous éprouvons, par exemple, à raffiner sur l'impression que nous cause une belle nuit d'été, en nous disant tout bas, devant le fin croissant, les dernières stances de *Booz endormi*, rien de tout cela ne peut ni ne doit exister à une époque où l'on comprend peut-être la nature plus que nous ne le supposons, où l'on sait la voir, mais où l'on ne croit pas qu'il y ait là une matière poétique, un thème à développements.

Reste la foi, très vive sans doute, et qui excite assez les esprits

pour les amener à l'intolérance absolue. Mais le Dieu du Catholicisme, tel que le comprend le XVIIe siècle, n'est ni celui de Musset qui croit peut-être à Dieu mais non à l'immortalité de l'âme, ni celui de Hugo qui est déiste, théiste tout au plus, ni celui de Lamartine, ni même celui de Chateaubriand. Ce n'est pas des odes que demande ce Dieu, ni des effusions lyriques, ni cet enthousiasme qui se satisfait en paroles, mais des actes de contrition et de pénitence. Tout le monde n'est pas bien sûr que ce Dieu veuille être aimé; on est moins sûr encore qu'il aime tous les hommes; et le Jansénisme a certains crucifix, suspects d'hérésie, où le Christ, au lieu d'être attaché les bras étendus, comme s'il les ouvrait au genre humain, semble les fermer, pour un petit nombre d'élus. La seule passion violente qu'une pareille religion puisse éveiller, c'est, non plus la « douce terreur » dont parle Boileau, mais la peur de la mort et de l'enfer. Les chants liturgiques suffisent à pareille besogne. Le *dies iræ* est le chef-d'œuvre de ce lyrisme.

Tout nous sépare de cette époque; rien de ce que nous reconnaissons comme véritablement lyrique en notre temps n'est pour nous un acheminement à la compréhension du lyrisme classique. Or c'est le nôtre qui est le vrai, puisque le XVIIe siècle est un trou dans l'histoire du lyrisme, et que par-dessus lui se rejoignent les deux lyrismes véritables, celui des Grecs, celui des Français du XIXe siècle. Tout est contraste, à deux cents ans de distance : nos modernes ont puisé des torrents d'inspiration à des sources que le XVIIe siècle avait taries. Surtout, différence plus essentielle encore, le poète du XIXe siècle ne ressemble en rien à celui du XVIIe. Il n'est pas un point important, dans l'état nerveux et la manière de vivre du premier, qui n'ait sa contrepartie exacte chez le second.

Le moderne est troublé jusque dans les profondeurs les plus intimes de son être. A quelque moment du XIXe siècle que vous le preniez, il a quelque profonde douleur. Son patriotisme saigne. Que ce soit une blessure de la guerre étrangère, un coup reçu dans la guerre civile, ou simplement dans les luttes politiques, son cœur est meurtri. Il prend en pitié les misères des misérables. Il est troublé dans sa quiétude par les inquiétudes de la question sociale. Supposez-le égoïste : il est agité par les soucis d'argent, les mauvais placements, l'incertitude du lendemain, les effondrements subits. Admettons-le indifférent au lucre, uniquement préoccupé des grands

problèmes : connaîtra-t-il la paix intérieure, lui qui oscille entre les croyances de jeunesse qu'il a abandonnées, le scepticisme, qui calme un instant l'esprit délivré, et ce retour à l'incertitude qu'amène si souvent, avec la trentaine, le besoin d'un sentiment religieux quel qu'il soit, mysticisme ancien, ou merveilleux moderne. — Du fond, passons à la forme, et du sentiment au métier. Pour se faire la main, il a lu tous les grands lyriques, français ou étrangers ; tous les écrivains, poètes ou prosateurs, pèsent sur son imagination ; à chaque nouvel auteur, ç'a été pour ses nerfs une tension nouvelle : on voit combien il a dû ressentir de secousses, et quelle était leur force : même en laissant de côté la trinité romantique, nous avons encore T. Gautier, Baudelaire, Rollinat, Rivière, Loti, Leopardi, Schopenhauer, Edgar Poe, Tolstoï, Dostoïewski. Pour trouver du nouveau après tous ces novateurs, il tâche à scruter plus profondément encore le tréfonds de son être : pour découvrir des vibrations nouvelles, il excite et entretient en lui une trépidation artificielle qui devient son état normal. La nature même, dont l'indifférence devrait être un calmant, devient une source d'irritations : comme il y voit sa propre image, il la fausse, il la passionne, et, par une sorte de choc en retour, il ressent plus vivement la fièvre qu'il a voulu lui communiquer, et qui le consume. Aucune sensation n'est perçue sainement : comme elle doit devenir une matière littéraire et se transformer en copie, elle est guettée dans ses causes, exagérée dans ses effets ; le paroxysme devient un état habituel. Le naturel semblant une platitude, le moderne ne trouve plus intéressants, comme états d'âmes, que les cas de tératologie morale. Il se dissèque, pour se servir au lecteur à l'état de préparation anatomique. C'est seulement ainsi qu'il peut arriver à se faire un nom, une situation. Les rivaux sont nombreux : il faut jouer au moins des coudes pour arriver au premier rang. Pour qu'une réclame incessante puisse apprendre votre nom à la foule, il faut produire rapidement et beaucoup, intriguer enfin pour obtenir un article. Le moderne n'est plus seulement un poète : il est « gendelettre ». Et c'est ainsi que dans ce milieu artificiel naissent et se développent trop vite, jusqu'à l'épuisement du poète, des œuvres superbes, mais un peu étranges, nées d'une imagination que la raison ne calme pas, comme en une serre saturée de parfums lourds, dans un air humide et traversé par un soleil dont aucun rayonnement n'est perdu, dans un sol factice composé de sucs

intensifs et surchauffé par un feu souterrain, s'épanouit en quelques jours une fleur épaisse comme de la chair, aux colorations tourmentées, aux contours bizarres, au parfum troublant, la splendide orchidée.

Le classique du XVIIe siècle reste calme, et ne livre aux orages de l'inspiration que la surface de son être, son imagination créatrice, et non sa sensibilité personnelle. Il reste parfaitement équilibré et sain. Il a pour le roi, malgré son fétichisme extérieur, un réel respect au fond. Même aux plus mauvaises heures de l'histoire militaire de Louis XIV, la guerre reste éloignée de Paris : et du reste ce n'est pas la France, c'est la royauté qui se bat. Les troubles de la Fronde sont apaisés depuis longtemps. Le roi gouverne seul : le vaisseau avance, sans que les passagers s'inquiètent de la manœuvre. C'est au roi à rendre heureux ses sujets. Du reste nul ne se plaint très haut, parce que ce serait inutile et dangereux. A la fin du règne, les temps sont durs; mais on se résigne, et chacun se tasse dans son coin. Le poète souffre moins que d'autres. On lui remet les droits qu'il devrait acquitter. Il est le seul rentier qui ne pâlisse pas

A l'aspect d'un arrêt qui retranche un quartier,

car il est payé intégralement. Il peut donc travailler, dans la paix de l'esprit, le calme du cœur, à la grande affaire : son salut. S'il a un instant négligé ses devoirs, s'il s'est enfoncé dans le siècle, il ne s'est jamais dissipé avec les libertins. Tout le ramène au bercail par une pente douce : l'exemple général, la philosophie, qui n'a voulu qu'ajouter les forces de la raison aux séductions de la foi, la science, qui raconte la gloire de Dieu. C'est dans toute cette tranquillité que le poète poursuit ses paisibles études, demandant le secret de la beauté aux anciens, non pas aux véritables lyriques comme Eschyle et Pindare, mais aux poètes qui se rapprochent le plus de l'idéal du XVIIe siècle, la beauté calme, tempérée, régulière : Sophocle et Horace; donnant à ses pensées les plus modernes une forme antique; cherchant la vérité humaine et non pas la sensation personnelle, évitant les singularités, parce qu'il tend au général, étudiant les autres, plutôt que son propre cœur, entretenant en lui-même le calme et le sang-froid qui conviennent à l'observateur; écartant de ces études psychologiques tout ce qui pourrait compliquer leur analyse, faisant abstraction du milieu, de la nature qui l'entoure, mais à distance,

et que l'effort humain a reculée jusqu'à l'horizon, la forçant à se soumettre près de lui aux lois de l'architecture et de la régularité : c'est dans les jardins de Versailles que Racine, Molière, Boileau et même La Fontaine admirent une nature peu naturelle, mais aussi peu troublante. C'est pour le public très restreint de la cour, pour cette élite qui voit dans la poésie un divertissement noble, que le poète compose à loisir un petit nombre d'œuvres parfaites, sûr du succès à la ville, s'il a réussi à la cour, pouvant donc sans inconvénient se passer de l'unique journal qui compte, voire lui témoigner son mépris. Pourvu qu'il ménage le roi, il est libre : il paye sa liberté de quelques éloges qui en somme peuvent être sincères. Il est admis dans les grands appartements, à Versailles, et peut s'imaginer qu'il est un courtisan comme les autres. Il évite de parler toujours de ses vers, ou des vers d'autrui. Il doit être auteur chez lui ou avec les autres auteurs, et essayer d'être honnête homme avec les honnêtes gens. C'est ainsi qu'il vit de la vie de tout le monde, que son talent pousse lentement, et produit avec maturité des œuvres d'une beauté raisonnable, un peu froide, d'un parfum délicat, d'une élégance noble, d'une couleur tranquille et pure : c'est le lis dans la vallée.

Mais toutes les différences de milieu, essentielles pour les simples talents, ne sont que des accidents pour les véritables génies. Le mérite de Racine grandit de toutes ces difficultés qu'il a vaincues pour se développer. Dans ce siècle peu lyrique, nous trouvons un lyrique aussi grand que Lamartine; aux sources que son temps avait taries, amour de la patrie, amour, foi, nature même, Racine a su puiser les inspirations les plus limpides et les plus fraîches, parce que ce merveilleux génie était aussi lyrique peut-être que tragique, parce que, en lui aussi, vibrait une âme de cristal.

C'est un fait bien connu, et sur lequel toute insistance serait inutile, que son exquise sensibilité : elle ne peut se satisfaire par sa transformation en créations poétiques : il subsiste dans l'homme un trop-plein d'émotions que le poète n'a pu mettre en œuvre; les larmes de Racine, qui font trembler la voix d'Iphigénie et de Monime, retombent sur son propre cœur. Dans la vie réelle il cherche avidement la tristesse : laissant aux anciens la joie de vivre qui vient d'une nature bien équilibrée, à ses contemporains le calme de la raison et la froideur de l'attitude, il aime la mélancolie des

cérémonies religieuses. Même pendant sa période mondaine, brillante et triomphante, on devine chez lui certains troubles du cœur, grâce à cette ironie qui ne vient pas chez lui d'un scepticisme sec, mais d'une sensibilité toujours souffrante : on peut mesurer la profondeur de ses blessures à la vivacité des coups qu'il porte en ripostant.

Presque autant que La Fontaine, il comprend la poésie de la nature, et de très bonne heure. Enfant, il aime à s'enfoncer dans les bois de l'abbaye de Port-Royal, un Sophocle, un Euripide à la main, et ses premiers essais se composent de six odes sur la solitude et la beauté du parc. Sans doute cette « Promenade de Port-Royal » est faible, très faible même, si l'on veut : mais elle montre Racine cherchant sa voie, et la cherchant du côté de la nature. Évidemment son orage sur l'étang du couvent est très loin de la tempête en miniature décrite par Victor Hugo dans *la Rose de l'Infante* :

> Mais quelle soudaine tourmente,
> Comme de beaux songes trompeurs,
> Dissipant toutes les couleurs,
> Vient réveiller l'onde dormante?
> Déjà ses flots entre-poussés
> Roulent cent monceaux empressés
>   De perles ondoyantes,
> Et n'étalent pas moins d'attraits
> Sur leurs vagues bruyantes
> Que dans leurs tranquilles portraits. (IV, 32, 171.)

Certainement sa description des tours

> ... qui jusque dans les cieux
>   Semblent porter la guerre,
> Et qui, se perdant dans les airs,
>   Vont encor sous la terre
> Se perdre dans les enfers (IV, 23, 26),

ne vaut pas, comme grandeur, la description du chêne dans La Fontaine. Mais à ne prendre ces essais que comme des promesses, on voit que l'écolier annonce déjà le jeune homme qui devine la poésie de la lumière en Provence, l'Acante de *Psyché* qui s'assied sur l'herbe menue pour écouter Polyphile, et qui plaint les infortunes de son héroïne avec une pitié d'autant plus tendre que la nature le rend tout mélancolique.

Ces premières inspirations de la jeunesse s'éclipsent, même les

plus fortes. Racine en arrive à croire que la religion ne peut être une dixième Muse, que la Bible est le livre du prédicateur, non du poète. Mais il reviendra puiser à la source peut-être la plus abondante des effusions lyriques. Chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, Hymnes du Bréviaire, Cantiques spirituels, tout cela est profondément religieux et très lyrique. Racine n'essaye ni d'orner ni d'égayer les mystères de la foi. Mais il traduit, en beaux vers, le trouble, la crainte, l'espérance qu'excitent tour à tour en lui tous ces chants qui nous donnent un avant-goût des angoisses de la mort.

L'amour même, en laissant de côté, dans les tragédies du début, les stances, qui n'ont que la forme de l'ode, et non pas la véritable inspiration lyrique, l'amour qui lui a dicté tant de beaux vers élégiaques, ne lui a-t-il pas inspiré plus d'une fois des mouvements lyriques, non pas les grands emportements de la poésie chorique, mais les douces émotions de la poésie mélique? Ou, pour employer des comparaisons plus rapprochées de nous, Racine n'a-t-il pas dû quelquefois à l'amour, non pas les envolées de Hugo, mais l'élan de Lamartine? Ceux qui aiment vraiment Racine sentent, à certains passages de ses tragédies, vibrer doucement dans leur cœur, à l'unisson de la passion du personnage, qu'il soit Antiochus ou Monime, une émotion qui n'a rien de tragique, ce me semble, car on se sent un instant soulevé par quelque chose de doux et de puissant qui passe et vous laisse retomber ensuite, comme si l'on écoutait quelque beau développement lyrique.

Enfin le patriotisme, sous ses formes les plus sensibles, l'amour de la patrie victorieuse, l'amertume de la défaite, la haine de l'ennemi triomphant, le regret du doux pays d'où l'on est exilé, tout cela ne se trouve-t-il pas dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*? Et n'avais-je pas raison de dire que Racine a su découvrir le lyrisme dont le XVII[e] siècle avait perdu le secret, puisqu'il retrouve les sources de l'ode véritable, l'amour de la patrie, l'amour de la foi, voire l'intelligence de la nature? Il a retrouvé ce secret dans son commerce intime avec les anciens. Le lyrisme oriental, auquel il doit *Esther* et *Athalie*, l'inspire même dans une tragédie profane (I, 565, 920). Après la Bible, la poésie grecque est sa source préférée. Nous le savons, non seulement par ses tragédies, la chose est assez connue, mais par ses Remarques et ses Annotations. C'est dans l'Odyssée qu'il apprend à goûter la nature, dans ce qu'elle a de plus intéressant pour nous,

les oppositions entre les parties sauvages et les parties cultivées, « ce qui fait un beau mélange » (VI, 97). A Sophocle, à Pindare, il demande le secret des images, des belles comparaisons, tout en faisant des réserves sur certaines métaphores de ce dernier, qui lui paraissent hyperboliques. Après cela, on pourrait encore trouver dans ses œuvres lyriques quelques emprunts à Catulle, à Virgile, à Malherbe, à Racan, à Corneille, à Voiture même dont le Sonnet à la princesse Uranie semble bien avoir inspiré les Stances à Parthénice. Mais ce ne sont que des détails. Dans l'ensemble, on peut dire que le génie grec a été son initiateur au lyrisme en général ; qu'en particulier il doit à Sophocle, à Pindare, à la Bible, le goût des images simples et sobres.

Ce serait une étude bien longue et bien délicate à faire que celle du style figuré de Racine. Car la conscience à relever toutes ses métaphores serait inutile, si l'on ne pouvait aboutir à quelques conclusions générales. Voici celles que je propose.

D'abord il faut négliger dans une pareille enquête toutes les figures d'usage courant, qui sont antérieures à Racine, et qui sont si connues qu'elles n'éveillent plus aucune image devant nos yeux, qu'elles se sont dépouillées de toute valeur figurative, et sont devenues de simples abstractions.

Quant aux métaphores qu'il a créées et dont il est resté possesseur, parce qu'on a bien pu les copier, mais non les imiter, parce que, pour en imaginer de semblables, il faudrait avoir un génie égal à celui de Racine, et qu'elles sont trop poétiques pour avoir pu passer dans la langue, leur nombre est très rare. Surtout les métaphores prolongées n'existent chez lui qu'à l'état d'exceptions. En somme on est surtout frappé de voir combien peu de figures on trouve dans Racine. Si l'on pouvait appliquer à ces beautés indéfinissables les procédés précis de la science, si l'on cherchait à dresser la courbe des métaphores chez notre poète, on constaterait qu'elle va en montant de *la Thébaïde* à *Andromaque*, où elle atteint son summum, pour redescendre ensuite par une pente presque continue jusqu'à *Phèdre*. Gâtés par les lyriques modernes, surtout par Victor Hugo, chez qui le don des images est si abondant, si varié, que le poète ne répète jamais les mêmes comparaisons, et en tire plusieurs d'un seul objet, nous serions tentés de trouver un peu maigre l'anthologie qu'on pourrait prendre dans Racine, un peu pâles les fleurs qu'on y découvrirait :

enfin on serait surpris de voir combien peu d'espèces on en trouverait. Racine, en effet, dans un siècle de psychologie, use surtout de la métonymie, et encore dans ce qu'elle a de plus abstrait : « les parties du corps, sièges des passions, pour ces passions mêmes, comme dit la formule consacrée, et le nom abstrait pour le concret ». Son champ de comparaisons est très restreint : le poète a, pour la douleur et la haine : le sang, les pleurs, le joug, les fers; pour le bonheur et l'amour : le cœur, le lit, la flamme, les yeux; le flambeau sert indifféremment pour l'amour ou la haine. Quant aux sentiments élevés, sublimes, Racine a, pour les rendre, les lauriers, la foudre. Sans doute, en cherchant bien, on pourrait, à la lecture, à la réflexion, découvrir sous cette monotonie apparente une grande variété; dans ce style sobre, des beautés puissantes. Mais l'émotion lyrique s'accommode mal de trop de réflexions; il lui faut des beautés évidentes, immédiatement sensibles, des images qui sautent aux yeux. Ce n'est pas ainsi que Racine a voulu nous charmer. Ce n'est pas à lui que l'on pourrait appliquer le vers d'Horace :

Quum flueret lutulentus, erat quod tollere velles.

Au contraire, on ne songe à rien saisir, à rien distinguer au passage, parce que sa poésie lyrique vaut surtout par sa limpidité. On penserait plutôt, en lisant ses odes, au vers de La Fontaine :

L'onde était transparente, ainsi qu'aux plus beaux jours.

Ce sont des images tout uniment simples, des idées parfaitement claires et nettes qui se succèdent devant nous, dans un courant égal et continu. Ce qui, chez Racine, est très supérieur à la valeur des figures, c'est le mouvement lyrique. Pourtant, là encore, il ne cherche pas les effets violents, les formes vives. Il écrit en premier lieu une strophe que nous pouvons reconstituer presque entière à l'aide d'une de ses lettres à Boileau; pour mieux la comparer à la rédaction définitive, mettons-les côte à côte :

Misérables que nous sommes,	Infortunés que nous sommes,
Diront-ils avec des cris.	Où s'égaraient nos esprits?
. . . .	Voilà, diront-ils, ces hommes,
Vils objets de nos mépris.	Vils objets de nos mépris.
Leur sainte et pénible vie	Leur sainte et pénible vie
Nous parut une folie;	Nous parut une folie,
Et voilà que triomphants,	Mais aujourd'hui triomphants,
Le ciel chante leur louange. (VII. 127.)	Le ciel chante leur louange. (IV, 153.)

On voit que Racine se travaille à atténuer, à éteindre tout ce qui lui paraît trop vif, trop étincelant. Il ne veut donc pas frapper de temps en temps l'esprit du lecteur, mais le soulever pour ainsi dire de terre, dans un élan continu. On le verrait pleinement en relisant ses œuvres; on pourra déjà s'en rendre compte en parcourant cette liste des différentes strophes et stances qu'il a employées :

QUATRAINS

I

Vers de sept pieds.

e a a e

Rois, chassez la calomnie.
Ses criminels attentats
Des plus paisibles états
Troublent l'heureuse harmonie. (III, 523.)

II

Vers de douze pieds.

e a e a

Parthénice, il n'est rien qui résiste à tes charmes :
Ton empire est égal à l'empire des Dieux;
Et qui pourrait te voir sans te rendre les armes,
Ou bien serait sans âme, ou bien serait sans yeux.

III

8 12 12 12
e a e a

Source ineffable de lumière,
Verbe en qui l'Éternel contemple sa beauté;
Astre dont le soleil n'est que l'ombre grossière,
Sacré jour, dont le jour emprunte sa clarté [1] !

IV

8 8 8 10
e a a e

Thébains, pour n'avoir plus de guerres,
Il faut par un ordre fatal,
Que le dernier du sang royal
Par son trépas ensanglante vos terres. (I, 420.)

1. Cette stance est la plus fréquente : IV, 109, 113, 116, 120, 123, 125, 127.

V

12 6 12 6
e a e a

On allait oublier les Filles de Mémoire;
    Et parmi les mortels
L'Ignorance et l'Erreur allaient ternir leur gloire,
    Et briser leurs autels [1].

VI

12 8 12 8
a e a e

Où sont, Dieu de Jacob, tes antiques bontés?
  Dans l'horreur qui nous environne,
N'entends-tu que la voix de nos iniquités?
  N'es-tu plus le Dieu qui pardonne? (III, 686.)

VII

12 10 12 10
e a e a

Tandis que le sommeil, réparant la nature,
  Tient enchaînés le travail et le bruit,
Nous rompons ses liens, ô clarté toujours pure,
  Pour te louer dans la profonde nuit [2].

VIII

7 8 7 8
e a a e

  Où sont les traits que tu lances,
Grand Dieu, dans ton juste courroux?
  N'es-tu plus le Dieu jaloux?
N'es-tu plus le Dieu des vengeances?

STANCES DE SIX VERS

IX

Vers de huit pieds.

e a a e e a

Mon Dieu! quelle guerre cruelle!
Je trouve deux hommes en moi :
L'un veut que plein d'amour pour toi
Mon cœur te soit toujours fidèle.
L'autre à tes volontés rebelle
Me révolte contre ta loi. (IV, 156.)

1. Strophe assez employée : IV, 72, 128, 130, 131, 133, 135.
2. IV, 107, 112, 115, 118, 121.

X

c a e a e a

Pendant que du dieu d'Athalie
Chacun court encenser l'autel,
Un enfant courageux publie
Que Dieu lui seul est éternel,
Et parle comme un autre Élie
Devant cette autre Jézabel. (III, 649.)

XI

12 8 8 8 8 8
e e a ée ée a

Les méchants m'ont vanté leurs mensonges frivoles;
Mais je n'aime que les paroles
De l'éternelle Vérité.
Plein du feu divin qui m'inspire,
Je consacre aujourd'hui ma lire
A la céleste Charité! (IV, 148.)

XII

Vers de douze pieds.

e a a e e a

Combien de temps, Seigneur, combien de temps encore
Verrons-nous contre toi les méchants s'élever?
Jusque dans ton saint temple ils viennent te braver.
Ils traitent d'insensé le peuple qui t'adore.
Combien de temps, Seigneur, combien de temps encore
Verrons-nous contre toi les méchants s'élever? (III, 652.)

STANCES DE DIX VERS

XIII

Vers de sept pieds.

e a e a ée ée o ie ie o

Quel charme vainqueur du monde
Vers Dieu m'élève aujourd'hui?
Malheureux l'homme qui fonde
Sur les hommes son appui!
Leur gloire fuit et s'efface
En moins de temps que la trace
Du vaisseau qui fend les mers,
Ou de la flèche rapide
Qui loin de l'œil qui la guide
Cherche l'oiseau dans les airs. (IV, 157, 152.)

XIV

Vers de huit pieds.

e a e a | ée ée o | ie ie o[1].

Je t'aimerai, bonté suprême,

1. Les deux tercets doivent être séparés par le sens ou la ponctuation. — Cf. IV, 142, note 2.

Mon défenseur et mon salut.
Grand Dieu, d'un cœur plein de toi-même
Daigne accepter l'humble tribut.
De mes rivaux la haine impie
Attaquait mon sceptre et ma vie;
Tu sauves ma gloire et mes jours :
En rendre grâce à ta tendresse,
C'est assurer à ma faiblesse
Un nouveau droit à tes secours. (IV, 139.)

XV

Vers de huit pieds.

e a e a ée ée o ie o ie

Revenez, troupes fugitives,
Plaisir, Jeux, Grâces, Ris, Amours,
Qui croyiez déjà sur nos rives
Entendre le bruit des tambours :
Louis vit, et la perfidie
De l'insolente maladie
Qui l'avait osé menacer,
Pareille à ces coups de tonnerre
Qui ne font que bruire et passer,
N'a fait qu'épouvanter la terre. (IV, 66.)

XVI

8 8 8 8 12 12 12 12 8 12
e a a e i i ée o ée o

Grande Reine, de qui les charmes
S'assujettissent tous les cœurs,
Et de nos discordes vainqueurs,
Pour jamais ont tari nos larmes,
Princesse, qui voyez soupirer dans vos fers
Un roi qui de son nom remplit tout l'univers,
Et faisant son destin, faites celui du monde,
Régnez, belle Thérèse, en ces aimables lieux
Qu'arrose le cours de mon onde,
Et que doit éclairer le feu de vos beaux yeux. (IV, 51.)

XVII

8 8 8 8 8 8 6 8 6 8
e a e a i i ée o ée o

Saintes demeures du silence,
Lieux pleins de charmes et d'attraits,
Port où, dans le sein de la paix,
Règnent la Grâce et l'Innocence;
Beaux déserts qu'à l'envi des cieux,
De ses trésors plus précieux,
A comblé la nature,
Quelle assez brillante couleur
Peut tracer la peinture
De votre adorable splendeur? (IV, 22.)

XVIII

12	10	8	12	12	12	6	12	8	8
e	a	a	e	i	i	ée	o	ée	o

A quoi te résous-tu, princesse infortunée?
Ta mère vient de mourir dans tes bras :
Ne saurais-tu suivre ses pas,
Et finir en mourant ta triste destinée?
A de nouveaux malheurs te veux-tu réserver?
Tes frères sont aux mains, rien ne les peut sauver
De leurs cruelles armes.
Leur exemple t'anime à te percer le flanc :
Et toi seule verses des larmes,
Tous les autres versent du sang. (I, 467.)

Racine, on le voit, n'a guère employé que des strophes très simples, et qui n'ont rien d'original. C'est ce qui a autorisé M. Stapfer à dire : « Le plus divin poète du siècle de Louis XIV n'a pas autre chose à son service, après tout, que la lyre à trois cordes réglée par Malherbe, et le parti qu'il a su tirer d'un instrument si pauvre, n'en est que plus admirable. » [1] Racine pourtant n'a pas cru que les trois cordes d'une lyre pussent suffire à rendre sa pensée. Laissant bien loin derrière lui Malherbe qui a voulu enchaîner le vers lyrique, dépassant même La Fontaine et Molière, Racine donne une telle perfection à un genre déjà entrevu avant lui que, on peut bien le dire, il crée le vers libre lyrique. On juge quelquefois à rebours cette méthode de Racine, puisque, même en constatant que ce procédé a permis au poète de composer « le plus beau morceau de poésie lyrique qui soit sorti de la main des hommes », Marmontel reproche à Racine de n'avoir pas atteint la perfection, parce qu'il lui manque la forme même de l'ode.

Des critiques, d'époques et de valeur différentes, comme Castil-Blaze et M. de Souza, nient que le vers libre puisse être lyrique. Et justement on devrait remarquer au contraire que le vers libre est la seule forme qui convienne en France au lyrisme, si tant est que l'enthousiasme, avant d'être communiqué au lecteur ou à l'auditeur, doit être d'abord ressenti par l'auteur, et si nulle forme ne laisse plus libre et plus entière l'inspiration du poète, ne lui permet plus facilement d'atteindre le « beau désordre » qui est l'idéal classique, ou d'exciter en nous ce trouble délicieux qui est le rêve du romantisme.

1. *Racine et Victor Hugo*, p. 267.

Or Racine a fait un très fréquent usage du vers libre, un peu partout, et en particulier dans cette idylle sur la Paix que d'Aguesseau trouvait supérieure à tout ce que l'antiquité pouvait offrir d'analogue. Les chœurs d'*Esther* se composent de quelques stances, qui sont entraînées et comme noyées dans un courant de vers libres. Dans les chœurs d'*Athalie*, plus souples et plus dramatiques, le souffle lyrique emporte la pensée d'une façon puissante et continue, sans que l'on puisse noter au passage ces repos bien marqués qu'aime l'ode artificielle : à peine peut-on remarquer par endroits quelque ralentissement du mouvement, comme dans ces vagues de l'air qui se suivent, séparées par une accalmie. Enfin, c'est en vers libres qu'est écrite la prophétie de Joad, le chef-d'œuvre du lyrisme racinien et, on peut bien le dire, de la poésie chrétienne.

Est-il maintenant nécessaire de prouver par des exemples que Racine s'est élevé à une hauteur lyrique qui n'avait jamais été atteinte jusqu'à lui? Que, sobre d'images violentes, modéré dans son mouvement, son lyrisme consiste surtout dans l'asservissement de notre esprit et de notre cœur à la pensée de ce maître, de ce magicien : possession telle que, pendant les quelques instants où nous lisons ses vers, nous ne nous appartenons plus; et le profane se demande i jamais la Bible a pu produire sur un croyant beaucoup plus d'enthousiasme que ce poète religieux n'en éveille un instant même dans une âme sceptique. Quelquefois le mérite n'en appartient pas exclusivement à Racine : ou bien il met en œuvre un passage des Livres Saints, ou bien encore il excite chez le lecteur moderne des souvenirs qui ajoutent au charme propre du vers racinien. Si nous nous récrions, par exemple, sur la grandeur saisissante du vers qui termine ce mouvement :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre.
Pareil au cèdre il cachait dans les cieux
Son front audacieux.
Il semblait à son gré gouverner le tonnerre,
Foulait aux pieds ses ennemis vaincus.
Je n'ai fait que passer, il n'était déjà plus (III, 537),

une note nous apprend que c'est une simple traduction, fort heureuse du reste, du Psalmiste. Si nous trouvons que ce seul vers,

Retirez-vous, démons qui volez dans la nuit (IV, 127, 4),

éveille en nous tant d'idées, tant d'images, et suffit pour illustrer toute la page où il étincelle, comme si nous regardions quelque dessin de Doré dans l'Enfer de Dante, ce n'est ni à Racine ni à notre imagination, que nous sommes redevables de ce plaisir : c'est aux Djinns de Victor Hugo.

Mais souvent, seul, sans s'appuyer sur une poésie précédente, sans éveiller en nous, par une heureuse coïncidence, des souvenirs d'autres poètes lyriques, Racine nous amène à cette extase qui commence par un frémissement dans tout l'être, et que seuls connaissent ceux qui aiment réellement les vers. Dante a-t-il jamais plongé son lecteur, même celui qui peut lire le texte italien, dans un état d'âme comparable à celui où nous laissent ces quelques vers :

> Souvent notre âme criminelle
> Sur sa fausse vertu téméraire s'endort;
> Hâte-toi d'éclairer, ô lumière éternelle,
> Des malheureux assis dans l'ombre de la mort! (IV, 117.)

La Fontaine avait donc raison de dire que Poliphile et Acante penchaient tous deux vers le lyrique, avec cette différence que La Fontaine-Poliphile avait quelque chose de plus fleuri, Acante-Racine, quelque chose de plus touchant.

Mais que nous voilà loin de Malherbe!

CHAPITRE VII

CONCLUSION

On peut dire que non seulement Racine est le poète le plus harmonieux que nous ayons jusqu'au début du XIXe siècle, mais encore que son harmonie souveraine a été pleinement reconnue par quiconque a parlé du poète. En effet, sauf une seule voix discordante, celle de Buffon qui, prosateur comme M. Josse était orfèvre, pense que l'on pourrait améliorer les plus beaux passages de Racine en les mettant en belle prose [1], on peut dire que le concert d'éloges est unanime, et que tout le monde s'incline devant lui, jusqu'au Romantisme [2]. Surtout le témoignage des étrangers, qui ne peuvent y mettre comme nous de la vanité nationale, est à considérer. La maîtrise de Racine est si bien établie partout, même en Allemagne, qu'un mot de lui y fait autorité [3]. Le poète est prophète en son pays même auprès des romantiques, une fois la première fièvre du combat tombée. Lamartine n'hésite pas à saluer en lui « la perfection incarnée de la langue

1. « Quand j'appelle le Télémaque un *poëme* en prose,... j'avoue que Buffon dont l'opinion était prononcée très hautement en faveur de ce système de la Motte, gâtait étrangement cette cause littéraire, en prétendant qu'on pouvait mieux rendre en prose que l'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie* les plus belles tirades de Racine. » (Abbé Maury, *Éloge de Fénelon*, note 5.)

2. Lessing n'est pas impartial : il ne critique pas les Français, il les dénigre. N'y a-t-il pas une rancune personnelle au début de son animosité contre nous? Lessing, pour avoir emprunté et emporté sans permission le manuscrit du *Siècle de Louis XIV*, fut vertement tancé par Voltaire. *Inde iræ*. — (Cf. Desnoiresterres, *Voltaire et Frédéric*, p. 161-171.)

3. Wieland dit à Napoléon : « Ce n'est que depuis que Racine l'a nommé (Tacite) : *le plus grand peintre de l'antiquité*, que vos universités et les nôtres ont pensé que cela pourrait bien être vrai. » *Mémoires* de Talleyrand (I, 444).

poétique en France [1] ». Après les poètes, les critiques s'ingénient à découvrir chacun une beauté nouvelle dans cette mine inépuisable. Et l'on ne peut qu'applaudir à leurs efforts, même quand les beautés qu'ils signalent paraissent plus subjectives que réelles [2]. L'harmonie de Racine est si grandiose, qu'on y découvre jusqu'à de l'harmonie imitative, dans les petits coins [3]. De toutes les régions de la critique, on voit affluer les éloges, d'autant plus méritoires qu'ils viennent d'esprits plus indépendants, ayant rompu avec l'orthodoxie, ou, si l'on préfère, avec la superstition classique [4].

1. *Cours familier de littérature*, III, 21.

2. « La musique des vers de Racine, a dit Vinet, ajoute aux idées une seconde expression. J'ose aller plus loin et soutenir que cette seconde expression l'emporte souvent sur la première, en richesse et en profondeur, de toute la supériorité qu'a le langage de la musique, par le fait même de sa puissante obscurité, sur le langage trop précis et trop clair du plus immatériel des arts :

Phèdre meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache,

dit la nourrice de Phèdre, Œnone, dans un vers sans muscles pour ainsi dire, humide et amolli comme un sanglot, où l'allitération de la consonne *m* quatre fois répétée a une valeur musicale bien sensible pour toute oreille un peu délicate.... » Et plus loin, à propos de Phèdre : « Sa voix s'élève, et sa plainte retentit, aiguë, prolongée et perçante, sur une note gémissante en *i* :

Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire. »
(Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, 4[e] édition, p. 127-129.)

3. Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

« On y sent instinctivement je ne sais quel accord intime et profond entre les sons et les sentiments : des deux parts, c'est la même tristesse voilée et pénétrante. Ce rapport, toute secrète que la loi puisse en être, ne paraît pas contestable; mais il faut se garder d'attribuer au poète l'intention préméditée d'une harmonie imitative : nous n'avons pas affaire, dans de pareils cas, à des recettes appliquées de parti pris. Ces effets imitatifs sont et doivent être inconscients; si l'art du poète s'y montre, je n'y vois plus que de misérables procédés. » (Pellissier, p. 96, 97.) En effet, que n'a-t-on pas dit sur ce fameux vers :

Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Or Sainte-Beuve trouve délicieux ce vers si semblable de Lamartine :

Le pampre s'y recourbe en replis tortueux.

Cf. *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 1861 (I, 235).

4. Souza, p. 72, 73. — Cf. Jules Lemaître, *Impressions de théâtre* : « Vous goûterez d'une âme tranquille la beauté un peu refroidie de la forme.... Que de vers qui semblent éclos sans effort, d'une poussée presque involontaire, comme de grandes fleurs merveilleuses, — comme des lis! » (1[re] série, 7[e] édition, p. 81 et 101). « La plupart des vers de Racine n'ont pas une ride, et ne « datent » point. Étant nus, ils échappent aux caducités de la mode; et, comme ils sont faits d'une matière incorruptible, leur nudité ne se fane pas. » (2[e] série, 5[e] édition, p. 3.) — « Quant à la versification, on y admire une souplesse qui n'a jamais été dépassée : aucun mouvement, aucune coupe, aucun enjambement n'est mis au hasard; il n'en est pas un qui ne signifie quelque chose, qui ne concoure à exprimer le sentiment. » E. Deschanel, *le Romantisme des Classiques. Racine* (I, 136). — Cf. I, 149 sqq.

La conclusion de tout cela devrait être logiquement celle-ci : Racine, étant presque universellement reconnu comme le premier de nos poètes classiques, étant salué par tous comme le Maître de l'alexandrin, devrait avoir fait école. Et pourtant nous ne découvrons pas un seul vrai disciple de Racine dans toute la série de ses successeurs qui se réclament de lui. Pour trouver la véritable suite de son système il faut arriver jusqu'à ces descendants ingrats et qui renient leur ancêtre, Chénier et les romantiques. Racine devrait être le roi légitime de notre versification, comme il est le poète-roi. Or nous sommes bien obligés de constater qu'il est, pendant tout le dix-huitième siècle et le commencement du dix-neuvième, dépossédé par un usurpateur, Malherbe, et par son premier ministre, Boileau.

Il suffit en effet de relever, par ordre chronologique, un certain nombre de témoignages, pour constater que la réputation de Malherbe grandit, que son autorité s'accroît, qu'il finit par passer pour le premier de nos lyriques, et le meilleur professeur de versification. En effet, à la fin du XVIIe siècle, de quel côté s'oriente la poésie française? vers le principe de liberté, représenté par Corneille, La Fontaine, Molière et Racine, ou vers le principe d'autorité personnifié dans Malherbe et Boileau? Vers ce dernier, sans nul doute, puisque la versification devient une affaire de scrupule quintessencié; puisque des gens, qui ne sont pas du reste des poètes de profession, et qui nous donnent d'autant mieux la note courante, se piquent de n'admettre que les rimes de l'exactitude la plus raffinée, la plus conforme aux doctrines restrictives de l'École Malherbe [1]. L'abbé du Bos, tout en reconnaissant que Malherbe a plutôt du talent que du génie, ajoute que le poète a une adresse merveilleuse pour la partie mécanique du vers, « pour l'arrangement harmonieux des mots ». Il ose oublier Racine, et avancer cette hérésie : « Je ne crois pas même qu'aucun poète moderne, de ceux qui ont composé dans les langues qui se sont polies depuis trois siècles, ait mis plus de cadence et de mélodie que Malherbe en a mis dans les siennes [2]. » Il y a pis : dans un excès de

1. Fléchier écrit, le 8 janvier 1695, à Mlle des Houlières, à propos d'une pièce de sa mère : « Tout ce psaume est fort beau. Il n'y a que les cinq premiers de la cinquième strophe dont les rimes d'*effroi* et de *moi* seraient bonnes à changer, à cause de la consonnance de *joie, envoie, proie*; mais c'est une délicatesse sur laquelle vous déciderez. » (Abbé Fabre, *De la correspondance de Fléchier avec Mme des Houlières*, p. 265, 266.)

2. *Réflexions*, II, 190-191; I, 354, 355.

modestie filiale, L. Racine cite surtout Malherbe comme autorité [1]. Plus nous nous enfonçons dans le XVIII[e] siècle, qui sans doute n'a été ni le plus lyrique, ni le plus poétique de nos grandes époques littéraires, plus nous voyons dominer le respect de Malherbe; et ceux qui ont de la sympathie pour lui liront avec plaisir les éloges dithyrambiques qui lui sont décochés par Marmontel [2]. Même de très libres esprits, en pleine révolution, tout en faisant des réserves qui tiennent plus aux préoccupations de l'heure présente qu'à des principes de goût, lui reconnaissent volontiers des qualités de premier ordre [3]. L'éloge de Malherbe devient un cliché obligatoire; et tout le monde suit le mouvement. Il était réservé à Chateaubriand de mettre le comble à ces éloges disproportionnés : « Malherbe était venu, et ce héros, à la fois barde et chevalier, pouvait conduire les Français au combat en chantant des hymnes à la victoire [4]. »

Encore n'y aurait-il que demi-mal, si l'on se contentait, par excès d'admiration, de pécher ainsi contre la justice littéraire, et si nous n'avions qu'à diminuer de quelques coudées la hauteur du piédestal que l'on élève à la statue de Malherbe. Mais le malheur, c'est qu'on ne se contente pas d'admirer : on imite. Le consentement universel vient lentement corroborer le respect religieux que l'on éprouve dès

1. *Remarques*, II, 252; I, 360; I, 87.

2. « Rendons justice à Malherbe. C'est à lui que l'ode est redevable des progrès qu'elle a faits parmi nous. Non seulement il nous a fait sentir le premier de quelle cadence et de quelle harmonie les vers français étaient susceptibles; mais, ce qui me semble le plus précieux encore, il nous a donné des modèles dans l'art de varier et de soutenir les mouvements de l'*ode*, d'y répandre la chaleur d'une éloquence véhémente, et ce désordre apparent des sentiments et des idées, qui fait le style passionné. Lisez les premières stances de l'ode qui commence par ces vers :

Que direz-vous, races futures, etc.

Le style en a vieilli sans doute; mais pour les mouvements de l'âme, l'ode française n'a rien encore de plus sensible ni de plus véhément. » (Marmontel, IV, 777.)

3. « On trouve la galanterie traitée avec le ton hyperbolique et fade qui régnait de son temps, et quelquefois avec celui de la plaisanterie et d'un libertinage d'esprit raffiné, mais toujours décent. La religion y est affublée d'une pompe, d'un ascétisme, d'une exagération ridicules. En général, les métaphores outrées, la fausse érudition, les images et les expressions communes mêlées parmi les objets les plus nobles, le défaut d'ordre dans la disposition des parties qui composent chaque pièce, l'ignorance absolue de la gradation rendent la lecture de Malherbe très choquante pour un goût délicat. Mais ces défauts ne bannissent pas les traits brillants et une pureté de langage qui, lorsqu'on le compare au temps, donne une haute idée de ce créateur de notre langue et de sa poésie. Malherbe est flatteur outré; on le lui pardonne lorsqu'il s'adresse à Henri IV. » (Barnave, *Œuvres*, IV, 264, 265.)

4. *Génie du Christianisme*, 2[e] partie, l. I, ch. 5.

le XVIIe siècle pour les principes de ce trop exact versificateur. Et l'on peut mesurer la force de l'engouement pour l'alexandrin de Malherbe aux efforts surhumains que doit déployer le romantisme pour secouer ce joug, au nombre des gens de goût qui disent maintenant encore : Malherbe est grand, et Boileau est son prophète.

Chose étrange ! Mettez dans la balance, d'un côté, quatre génies, que tout le monde compte parmi nos plus grands poètes, que tant de critiques considèrent même comme nos quatre premiers poètes ; et de l'autre, deux écrivains de talent, critiques judicieux, esprits systématiques, un peu froids, supérieurs sans doute à une infinité de *poetae minores*, mais tout à fait inférieurs à Corneille, La Fontaine, Molière, Racine : et vous constaterez que les deux versificateurs de talent l'emportent d'abord sur les quatre poètes de génie : qu'il faut une révolution artistique pour modifier cet ancien régime littéraire, aussi mal équilibré que l'ancien régime politique. Entre deux prosodies, l'une large, libre, fondée sur des chefs-d'œuvre incontestés, l'autre étroite, asservie, échafaudée sur des raisonnements contestables et des œuvres simplement estimables, la foule des rimeurs et des prosodistes n'hésiste pas : elle abandonne les traces du génie pour suivre l'ornière du talent.

A cela du reste, on pourrait trouver un certain nombre de raisons. La meilleure ne serait-elle pas encore cette longue docilité qui a fait longtemps du Français le sujet le plus facile à gouverner, notre amour de la règle et de la régularité, notre passion pour les formules simples et nettes qui font de nous le peuple le plus commode à mener, notre horreur de l'anarchie (et tous les génies sont anarchiques, puisque chacune de ces puissances nouvelles considère comme une insupportable servitude l'ordre qui la précédait), notre horreur de l'anarchie, qui nous conduit trop souvent à la servitude, jusqu'à ce qu'une révolution fasse succéder un peu de liberté, payé par des désordres, à l'ordre acheté par l'asservissement?

La Révolution contre Malherbe et Boileau s'est appelée le romantisme. Au fond elle n'était peut-être qu'une Restauration, puisqu'elle faisait succéder aux décrets tyranniques des versificateurs Malherbe et Boileau les lois libérales, généreuses des poètes Corneille, La Fontaine, Molière, Racine.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

MALHERBE

CHAPITRE II

CORNEILLE

CHAPITRE III

LA FONTAINE

CHAPITRE IV

MOLIÈRE

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE V

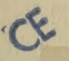
BOILEAU

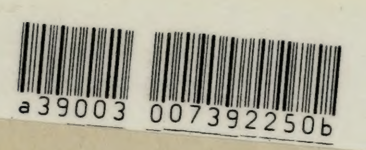
CHAPITRE VI

RACINE

CHAPITRE VII

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.


CE


a39003 007392250b